This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

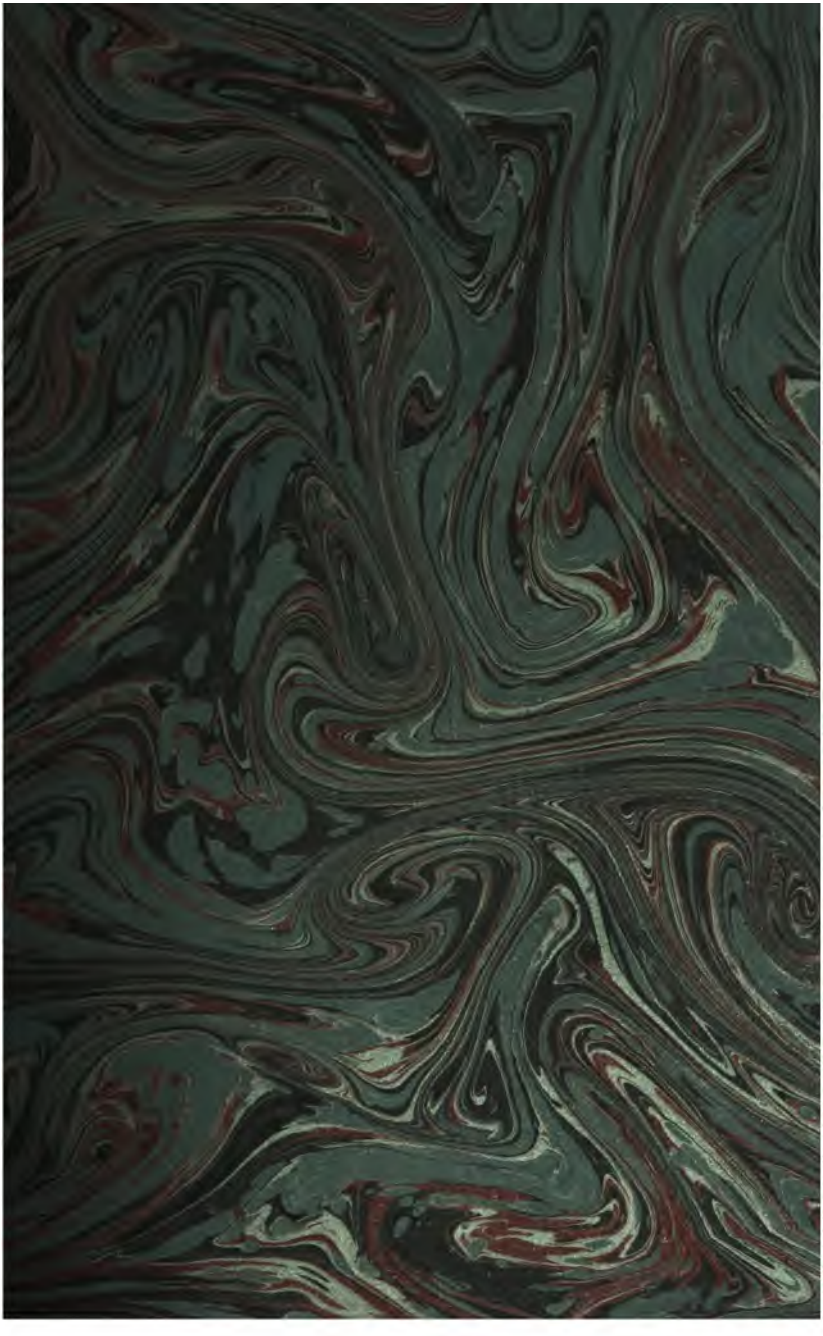
3 2044 020 592 150

n
2
8

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE LIBRARY OF
JOHN ALLAN CHILD
Class of 1900

The Gift of his Sister
MRS. HAROLD RICE
of Arlington, Massachusetts



F. A. Child

COLLEZIONE

DI

OPUSCOLI DANTESCHI

INEDITI O RARI

DIRETTA

DA G. L. PASSERINI

VOLUME LXVIII-LXIX

FIRENZE

PRESSO LA DIREZIONE DEL "GIORNALE DANTESCO"

Via Calimara, 2

1901

D

FEDELE ROMANI

OMBRE E CORPI

IL SECONDO CERCHIO DELL'"INFERNO" DI DANTE ~~~ LA FIGURA, I MOVIMENTI E GLI ATTEGGIAMENTI UMANI NELLA DIVINA COMMEDIA E NEI PROMESSI SPOSI.

858.15

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE

1901

Dn 142.38

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
JOHN ALLAN CHILD
AUGUST 14, 1930

PROPRIETÀ LETTERARIA

I.

IL SECONDO CERCHIO DELL'"INFERNO„ DI DANTE

Dn 142.38

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
JOHN ALLAN CHILD
AUGUST 14, 1930

PROPRIETÀ LETTERARIA

I.

IL SECONDO CERCHIO DELL'"INFERNO„ DI DANTE

PER LA SECONDA EDIZIONE

DEL "SECONDO CERCHIO DELL'*INFERNO* DI DANTE"

Sono passati ormai sette anni da che io pubblicai per la prima volta questa illustrazione al secondo Cerchio dell'*Inferno* di Dante, o, per dir meglio, all'episodio di *Francesca da Rimini*. Dopo quel tempo altri scritti sono comparsi sullo stesso argomento; e sono in special modo notevoli le belle osservazioni di E. G. Parodi. Ma, benché gli altri non vadano sempre d'accordo con me, io devo confessare che fino a questo momento non ò mutato la mia opinione fondamentale su questo miracolo dell'arte italiana; e perciò ripresento ora al pubblico il mio studio nello stesso suo aspetto sostanziale. Non ò mancato però di portare qua e là qualche miglioramento, soprattutto col chiarir meglio qualche

punto che forse è stato, o poteva essere, non del tutto ben inteso. Ma non ò voluto entrare in nuove inutili polemiche, perché sempre piú mi vado persuadendo che, nel campo della critica estetica, tutte le opinioni logiche, sincere e fortemente sentite, ànno il diritto di essere manifestate, e ànno tutte, in un certo senso, lo stesso valore, se non sempre la stessa bellezza. La critica estetica non è, nè può esser altro, che la manifestazione schietta e calda delle impressioni che si suscitano in noi, per qualsiasi ragione, davanti a un'opera d'arte, considerata solo come tale; e, poiché queste impressioni variano col variar dei tempi, dei luoghi e delle persone, varia è di sua natura la critica estetica, per forma e per sostanza, ed è necessario che costantemente si rinnovi.

Passano le gloriose opere d'arte attraverso i secoli, passano queste sacre obiettivazioni delle anime dei sommi, suscitando scintille, piú o meno sfolgoranti, nel congiungersi che fanno con altre anime nel loro trionfale viaggio: e cosí via via si rinfresca e ripiglia baldanza l'eterno fiore della loro giovinezza. Queste scintille sono la vita del pensiero critico; e ognuno che si senta capace di farlo, renda pure liberamente manifesto

il fuoco in lui destato dal bacio immortale, e lo desti a sua volta in altri petti, incapaci forse di sentirlo con la stessa forza per mezzo della semplice diretta unione con l'anima dell'artista. Guerra dichiarata ai soli spropositi veri, i quali non pèrdono mai la loro natura in nessun tempo e sotto nessun cielo.

Firenze, 25 marzo 1901.

F. Romani.

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

PER LA PRIMA EDIZIONE

DEL "SECONDO CERCHIO DELL' *INFERNO* DI DANTE„

Avrei potuto intitolare questo breve studio, per ragione dell'argomento principale di esso, anche *Francesca da Rimini;* ma non ò voluto, perché chi sa quanti nel vedere, nelle vetrine dei librai, una pubblicazione con questo titolo, avrebbero fatto un versaccio di nausea e tirato via diritto per la loro strada, borbottando: — Roba vecchia! — *Il secondo Cerchio dell'"Inferno„ di Dante* avrà certamente un successo migliore, non solo perché è un titolo che, per quanto io sappia, non è mai stato dato a nessun libro, ma anche perché è uno di quelli che ànno la fortuna di poter far concepire speranze maravigliose. Molti, ingannati da esso, crederanno, per esempio, che io sia arrivato a misurare col metro il traverso del Cerchio e l'altezza della rupe che

lo divide dal Limbo; oppure che io abbia potuto, dopo lunghissime, ma fortunate indagini, ritrovare il numero preciso e i nomi di quelle ombre, a proposito delle quali Dante, non si sa perché, si contenta di dire che erano "più di mille".

Queste, o altre peregrine scoperte dello stesso genere, molti crederanno di trovare nel mio libro, ingannati dal titolo; e forse così si sentiranno stimolati a leggerlo.

Non voglio dire che, se ci penso, non mi rimorda un po' la coscienza di non aver cercato di studiare qualcuno degli argomenti a cui ò accennato. Certo, se l'avessi fatto, me ne sarebbero venuti parecchi vantaggi; e non ultimo sarebbe stato quello di poter prevenire le obiezioni degli increduli con le parole che quel mugnaio, camuffato da abate, disse, già, a Bernabò Visconti, il quale aveva voluto esser chiarito di quattro cose impossibili, e, tra le altre, di quello che si faceva all'Inferno: — Se voi non lo credeste, mandatelo a vedere (F. Sacchetti, *Nov.* IV). —

Chi avrebbe mai saputo rifare il viaggio?

Invece, la strada per la quale io mi son voluto mettere, è nota a molti. Avverrà, quindi, che piú d'uno sentirà il bisogno di darmi dei buoni consigli e di venirmi alle costole, gridando: Piú in qua! piú in là, sbadataccio! — E tutto questo vociare sarà forse utile: piacevole non è di certo.

Ma, nonostante gli svantaggi, che sapevo me

ne sarebbero derivati, ò preferito di fare quello che ò fatto, e di seguire, anche questa volta, la mia inclinazione, piuttosto che il piacere degli altri; i quali vorranno scusarmi se dalla bottiglia non verrà fuori quel vino che il cartello faceva credere.

Non vorrei, per altro, che le mie parole potessero far sospettare, sia pure lontanissimamente, che, sotto gli occhi bassi, io nasconda la pretensione di non aver detto che cose, per quanto forse inaspettate, altrettanto nuove. Certo, il dire, senz'altro, che nel mio lavoro non ci sia nulla nulla di nuovo, sarebbe una modestia da prefazione; ma l'affermare d'altra parte che io non abbia ripetuto nessuno dei concetti già espressi da altri sul mio argomento, sarebbe, piú che presunzione, stoltezza.

Immaginiamo che parecchi pittori avessero preso, ciascuno da un punto diverso dei colli che circondano questa cara Firenze, una veduta della città. Senza alcun dubbio, in ciascuno dei disegni si vedrebbe qualche casa, qualche giardino, qualche strada, qualche piazza che si cercherebbe inutilmente negli altri. Ma potremmo noi, forse, far le maraviglie se in tutti i disegni, indistintamente, si vedessero sorgere il Cupolone, il Campanile di Giotto, la Torre di Palazzo Vecchio e tutti gli altri edifizii che formano, per cosí dire, i tratti caratteristici della fisonomia di Firenze?

Del resto, o cose vecchie o cose nuove, o questo o quell'argomento, io prego il lettore di accettare il mio libro com'è, e di non voler imitare quel marito il quale fu capace, una volta, di portare un broncio di quaranta giorni alla povera moglie, perché, dopo tanti mesi di ansia, gli aveva regalato una femminuccia invece di un maschio, che era già stato destinato alla carriera diplomatica.

Firenze, 24 giugno 1894.

F. Romani.

Il secondo Cerchio dell'"Inferno" di Dante

Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.

(DANTE, *Vita Nuova*, § II).

Questo Cerchio, nella sua struttura, non presenta nessuna particolarità, non à nulla che richiami, in modo speciale, la nostra attenzione; ma è, d'altra parte, il piú interessante di tutto l'Inferno per la qualità del peccato e della pena, e per gli affetti che vi si agitano. Con esso comincia l'Inferno propriamente detto. I vili del vestibolo e i non battezzati del primo Cerchio fanno parte, è vero, anch'essi dei dannati, ma rimangono fuori delle tre classi principali di questi, perché non ebbero nessuna delle *tre disposizioni che il Ciel non vuole* (*Inf.*, XI, 81); e si trovano all'Inferno, gli uni, solo perché, mentre non ebbero nessuna delle suddette disposizioni, mancarono pure d'ogni disposizione buona; e, gli altri, solo perché, se il battesimo è *porta della Fede* (*Inf.*, IV, 36) e se la Fede è *principio alla via di salvazione* (*Inf.*, II, 30), deve la mancanza del battesimo, e quindi della Fede, essere

principio alla via di dannazione. Concetto riaffermato da Dante nel primo Cerchio della seconda parte dell'Inferno (Eresiarchi) e poi, di nuovo ancora, in prossimità dell'ultimo fondo di esso (Pozzo dei Giganti), con sempre crescente gravità di peccato e di pena.

L'Inferno non poteva avere un principio piú grandioso. La tempesta che travolge rovinosamente tante migliaia di spiriti e li spinge in giro vorticoso, il mugghio spaventevole, l'oscurità, le grida, le bestemmie, gli urli, le imprecazioni dànno a questo Cerchio un aspetto cosí sublime, che l'anima ne rimane scossa e atterrita. Nessuna delle tante pene, immaginate dalla inesauribile vena di Dante, è capace di scuotere piú di questa la nostra fantasia, facendole sentire la potenza paurosa di una forza immane. Per trovare uno spettacolo che, per grandiosità, possa stare a petto di questo che ci offrono i lussuriosi, bisogna cercarlo nelle luminose caròle del Paradiso.

Nessun'altra pena sarebbe stata piú conveniente per rappresentare la forza della passione che, sulla Terra, trascinò e travolse queste anime sventurate, la cui sola colpa fu di non aver potuto resistere ad essa, di aver obbedito alla prima delle inesorabili leggi di natura, all'amore. Qui non abbiamo le solite pene vili e strazianti, che alle colpe della carne à saputo assegnare la fantasia medioevale, cosí feconda nell'immaginare strani aspetti di diavoli e tormenti inauditi; qui non c'è la terribile bestia alata della visione di Tugdalo, quella gran bestiaccia che divorava le anime dei lussuriosi e poi le partoriva sul lago ghiacciato, dove diventavano pregne e partorivano anch'esse, ma orribili serpenti, con capi di ferro e con becchi acutissimi, i quali

facevano poi strazio delle loro stesse madri; qui non abbiamo la caldaia piena di pece bollente, nella quale Lodovico di Sur vide, nel Purgatorio di San Patrizio, affondata fino alle mammelle, una regina lussuriosa e adultera, mentre tre grossi corvi la venivano beccando continuamente, perché entrasse nella pece fino alla bocca; qui la pena si è purificata e, diremo quasi, umanizzata. Il turbine che trasporta le misere anime, non è altro che l'obiettivazione di quel turbine interno, a cui tutti piú o meno abbiamo qualche volta dovuto cedere: è, in altri termini, la rappresentazione sensibile dell'istinto, ossia della volontà della Specie, che sulla Terra soggioga, avvince e trascina, con la sua forza immane, la volontà dell'individuo.

Queste anime infelici, delle quali la natura si è servita per i suoi fini arcani, combattute nel mondo da tutte quelle difficoltà che le leggi umane e le divine possono opporre al compimento dei sacri misteri, rimasero schiacciate in quell'urto di forze nemiche. Tormentate in vita, continuano a essere tormentate dopo la morte. La vittoria della natura fu breve e fugace: la vendetta delle leggi offese dev'essere eterna. Ma la natura veglia sulla sorte dei suoi figli devoti: essa si vendicherà della vendetta. E questa lotta tra forze cosí grandi ci presenterà uno spettacolo sublime. A chi toccherà, finalmente, la vittoria?

Dante, con questo suo mistico viaggio nella Valle dolorosa, il quale rappresenta il raccogliersi dello spirito e il suo procedere a grado a grado nell'esame di tutte le colpe umane e delle loro conseguenze in questa vita e nell'altra, si propone, naturalmente, di destare in sé stesso e in noi un sentimento di orrore per i peccatori e per i peccati; ma, senza

che se n'avveda, egli, tra peccato e peccato, fa, poi, nel suo spirito una distinzione molto piú profonda di quella (*Inf.*, XI) che aveva stabilito di fare seguendo l'etica di Aristotile e la morale cristiana; e, se riesce a riempirci d'orrore dinanzi ai veri malvagi, in altri casi desta, suo malgrado, ben altri sentimenti nell'animo nostro. Uno di tali casi è questo appunto del secondo Cerchio, nel quale dovremmo assistere alla glorificazione della *ragione*, ossia della legge umana e divina, e, invece, assistiamo alla glorificazione del *talento*, ossia dell'eterna legge di natura.

***

Ma torniamo, per ora, a discorrere, piú particolarmente, della bufera che si aggira mugghiando nelle oscure viscere della Terra, e delle anime sventurate che ne sono la preda. Trasportate tutte ugualmente dalla stessa forza, esse richiamano, sul primo, l'attenzione del Poeta, piú come massa collettiva, che come aggregato di parti, ossia d'individui. Ma, a poco a poco, quelle parti confuse pazzamente tra loro come vuole l'ira della tempesta, vengono ordinandosi nell'animo del Poeta. Il lavoro dell'arte incomincia. L'uniforme diventa vario. In quella polvere d'anime, ne spicca presto una schiera, che s'avanzano, come le gru, in lunga riga, traendo guai; in questa schiera, alcune anime cominciano, alla loro volta, a delinearsi piú nettamente delle altre. Ed ecco che, dopo una lunga serie di tentativi fatti dallo spirito del Poeta per ritrovare fuori di sé tutto sé stesso, ossia per scoprire un luogo su cui posarsi, come fa l'ape sul fiore che piú le conviene; ecco che, all'improvviso, appaiono

due anime *che insieme vanno*, le quali mettono in fuga e relegano nello sfondo tutte le altre, e vengono ardite a occupare il primo piano del quadro. Il lavoro fondamentale dell'arte è già compiuto: ora non resta all'artista che far sentire a noi quello che egli à sentito.

Queste due anime che ànno improvvisamente occupato il primo piano del quadro, non sono quelle che piú parlano alla mente del Poeta, quelle che sieno meglio capaci di destare in lui maravigliosi ricordi, o per i fatti da loro compiuti, o per l'arte con cui questi fatti fossero stati narrati; ma sono quelle che piú parlano al suo cuore: il suo genio intravede, inconsapevolmente, la sublime idea che si sprigiona da quell'amplesso. Egli dice al suo duca che volentieri parlerebbe a quelle due anime; e il duca gli risponde che esse verranno súbito a lui, se le pregherà per quell'amore che le mena. Al grido affettuoso di Dante, le due anime escono dalla *lunga riga* e dalla bufera, e trasportate, non piú, naturalmente, da essa, ma solo dal volere (come pare che facciano le colombe, quando, con le ali alzate e ferme, volano al dolce nido, chiamate dall'amore), vengono, per l'aria infernale, ai Poeti, i quali si trovano in quella parte del Cerchio che corre tra la roccia e la ruina, o zona turbinosa delle anime, ed è, quindi, del tutto fuori dell'impeto della bufera. Parla l'anima del gruppo, Francesca (almeno, cosí bisogna credere per quello che viene dopo), e dice a Dante, discorrendo in plurale, che, se nell'Inferno fosse lecita la preghiera, pregherebbero Iddio per la sua pace, poiché egli, *animal grazioso e benigno*, à pietà del loro male perverso. Ascolteranno e diranno quello che piú potrà far piacere ai due poeti,

mentre che il vento, come fa, si tace.

Per una ben naturale illusione, a Francesca che è uscita allora allora dalla bufera, non pare, già, che ella stessa ne sia venuta fuori, ma che la bufera sia cessata. Ed è giusto. Chi, in un rapido viaggio, passa, improvvisamente, da una zona tempestosa a un'altra tranquilla e serena, dice che il tempo s'è rifatto, e non s'avvede che è stato lui che s'è lasciata indietro la tempesta. Ma il mugghio, si potrebbe opporre, e la vista delle anime turbinanti dovevano mostrare chiaramente a Francesca che la ruina continuava a imperversare. Certo, se queste cose fossero state da lei considerate; ma, a ogni modo, la sua prima idea, nel non sentirsi piú trascinata dalla terribile forza, doveva essere che il vento fosse cessato. Se si obiettasse, poi, che il mugghio avrebbe impedito il colloquio, farei notare come, anche prima che Francesca uscisse dalla bufera, Virgilio e Dante avessero parlato insieme tranquillamente. Del resto, a certe allegre obiezioni si potrebbe anche rispondere che, in quanto alle anime turbinanti, Francesca commise l'imperdonabile errore di non voltarsi a vederle, e che, in quanto al mugghio, oramai, dopo tanto tempo, ella aveva finito per farci l'orecchio.

Dopo di aver detto, passando a discorrere in singolare, che la sua patria siede sulla marina dove il Po discende, insieme coi suoi tributarii, per aver pace; Francesca incomincia la breve e pietosa narrazione.

***

È notevole l'arte, tutta femminile, con cui Francesca, che non aveva potuto resistere a quell'arcana inesorabile legge di natura, la quale l'aveva chiamata all'amplesso di Paolo, cerca di difendere il suo

amore, che non è colpa innanzi al suo sentimento, ma che è tale innanzi a Dio e innanzi agli uomini. — Amore, — ella comincia —, che ratto si apprende a cor gentile, prese costui della bella persona che mi fu tolta.... — La donna non confessa mai volentieri d'essere stata la prima ad amare, o, almeno, di aver cercato di far nascere nel cuore dell'uomo il primo pensiero d'amore, la prima speranza: eppure, questo suole avvenire il piú delle volte, non ostante che l'arte istintiva, la quale porta la donna a stimolare l'uomo, sia cosí sottile da poter rimanere spesso inosservata. — Egli mi amò per il primo —, dice Francesca, come avrebbe detto ogni donna che, nella passione, avesse serbato il pudore, — ed io fui costretta a riamarlo —. Ma trattandosi di un amore condannato dalla legge umana e divina, ella si affretta a dissipare ogni ombra di colpa che potesse ricadere sul suo Paolo, il quale, innanzi al tribunale del suo cuore, è innocente, anzi degnissimo di lode, come innanzi alle leggi di natura; e perciò non contenta d'aver detto " Amore, „ aggiunge " che a cor gentil ratto s'apprende „. Il Guinizelli l'aveva scritto. L'unica colpa di Paolo era stata, dunque, d'avere il cuore gentile. È proprio il caso di ripetere che

.... non merta rossor colpa sí bella.

Ma c'è un'altra validissima scusa in favore di Paolo: la *bella persona*. Francesca chiama *bella* la propria persona, non tanto per quel certo sentimento di vanità che si ritrova, piú o meno nascosto, nel cuore di ogni donna, quanto per far meglio risplendere l'innocenza di Paolo. Intesa in questo senso, la frase diventa assai piú poetica. Un cuore gentile non può non soggiacere ad Amore; figurarsi, poi,

davanti a una *bella persona!* E si noti la moderna e sensuale espressione, che dice assai piú del *bel velo* di Laura.

Quest'epiteto di *bella* è tutto quello che il Poeta ci dice del corpo di Francesca, e quindi anche dall'apparenza corporea assunta dalla sua anima, serbando le anime di questo Cerchio le stesse sembianze dei corpi, come risulta dal fatto ch'esse sono pienamente riconoscibili. Noi altro non sappiamo di Francesca, se non che essa era bella: il resto è lasciato alla nostra fantasia, la quale saprà provvederla di una persona degna di lei. Dante à voluto rappresentarci, in Francesca, un essere tutt'amore, che non vive che per l'amore e per i ciechi impeti suoi: nel suo corpo, perciò, altro non doveva notare che la bellezza, la bellezza piena ed assoluta, compagna indivisibile dell'amore: ogni particolarità individuale, ogni singolarità, non avrebbe fatto che turbare la limpidezza della rappresentazione. Francesca, come persona, dev'essere bella, tutta bella, e nient'altro.

Il Doré, nei suoi famosi disegni della *Divina Commedia*, rappresentò Francesca, come Manfredi, con *una piaga a sommo il petto*. Mi pare che non avrebbe dovuto, perché questa troppo viva e stridente particolarità, che è taciuta nella poesia, a miglior ragione doveva esser trascurata nel disegno:

> *Segnius irritant animos demissa per aurem,*
> *quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.*
>
> (Hor., *Ep. ad Pis.*, v. 180-81).

Ma torniamo all'esame delle parole di Francesca. Se Paolo, amando per il primo, era stato spinto da due stimoli, ai quali sarebbe stato vano il resistere: dalla gentilezza del suo cuore e dalla bella persona

della sua donna; e se questo rende pienamente scusabile, anzi bello, il suo affetto; non minore scusa, d'altra parte, merita Francesca, prima di tutto per la bellezza (*piacere*) di Paolo, e poi per una legge, forse ancora piú inesorabile di quella che governa i cuori gentili: l'assoluta necessità, per la persona amata, di riamare chi l'ama:

Amor che a nullo amato amar perdona.

Pochi, forse, fra tutti quelli che ripetono questa sentenza amorosa, si saranno fermati a considerare che il concetto, che essa racchiude, non è giusto. Potremo riconoscere per vero anche noi, e per ragioni anche fisiologiche, che un *cor gentile* sia il piú conveniente albergo dell'amore, prendendo questa parola nel suo piú alto e nobile significato; ma tutti sentiamo che non è vero che l'essere amati porti, come naturale, anzi assolutamente necessaria conseguenza, il riamare. Abbiamo ogni giorno esempii di amori non corrisposti; anzi, non è raro il caso che, mentre da una parte c'è il piú profondo amore, ci sia dall'altra un sentimento di viva repulsione; e questo è disposto dalla natura, che veglia alla conservazione del piú perfetto tipo umano.

. . . . . Amore
acceso da virtú sempre altri accese,
pur che la fiamma sua paresse fuore,

dice Virgilio nel XXII del *Purg.*, v. 10-12, e dice benissimo: ma ognuno sa che l'amore *acceso da virtú* è tutt'altra cosa che l'amore acceso dalla *bella persona* e dal *piacere*.

Dicevamo, dunque, che il concetto racchiuso nella sentenza di Francesca non è giusto. Eppure

essa è diventata popolarissima, perché è una delle tante che lusingano la naturale tendenza degl'infelici, ossia degli uomini, a pascersi di care illusioni. Francesca, per non parer colpevole, con quella sentenza rende universale ciò che è particolare; e questo è arte finissima di difesa. Ma forse ò fatto male a dire "arte", perché il discorso di Francesca è, sí, una sottile difesa, ma piena di sincerità. Ella si è sentita trascinata a riamare Paolo da una forza alla quale non à potuto resistere, ed à creduto davvero che ci fosse una legge arcana per cui ogni persona amata dovesse necessariamente riamare l'amante. La legge c'è, ma non è precisamente quella che Francesca crede. La legge è quella forza istintiva che ci spinge inesorabilmente ad amare quella persona le cui doti corporali e spirituali, ma piú specialmente le corporali (*bella persona, piacere*),[1] siano il naturale complemento delle nostre, in modo che l'accordo delle une con le altre venga a formare la piú perfetta (relativamente agli individui che le possiedono) incarnazione del tipo umano. Questa legge intravide il genio di Platone, quando nel *Convito* favoleggiò, per mezzo di Aristofane, dell'*uomo-donna*, diviso poi in due da Giove, e delle due metà che tendono irresistibilmente a ricongiungersi; e questa stessa legge è adombrata nel filtro magico, che Isotta doveva bere insieme col suo sposo, re Marco di Cornovaglia, e che invece, per un imperdonabile errore, ella bevve insieme col nipote di lui e suo compagno di viaggio, Tristano; onde poi il loro invincibile, eterno, e infelice amore.

---

[1] Cfr. Leopardi, *Ultimo Canto di Saffo: Alle sembianze il Padre | alle amene sembianze eterno regno | dié nelle genti*, ecc.

Ma c'è ancora una scusa da portare, che si riferisce, in grado uguale, a tutti e due gli amanti, ed è piú forte delle antecedenti: questa scusa è la morte:

Amor condusse noi ad una morte.

Innanzi a una tomba, qualunque essa sia, gli odii, anche piú ragionevoli, cadono infranti: " oltre il rogo non vive ira nemica „; ma, quando questa tomba racchiude i cadaveri di due belle e gentili creature, che ànno sfidato ogni sorta di pericoli, e finalmente la morte, per obbedire, vittime infelici!, a quel cieco istinto che le spingeva, inesorabilmente, ad abbandonarsi l'una nelle braccia dell'altra; allora, innanzi a questa tomba, non solo non riusciremo a scoprire in noi neppur l'ombra di un pensiero avverso, ma ci sentiremo inondati di pietà e di ammirazione. In tale momento, ci troveremo a faccia a faccia con la natura. Nel nostro cuore non parlerà piú altra voce che la sua, e invano cercheremo di soffocarla: quei due cadaveri ci appariranno come due vittime di un culto susperstizioso e truculento. La natura aveva fatto quelle due anime l'una per l'altra e le riserbava al conseguimento dei suoi fini altissimi e misteriosi; ma contro la sua legge si è levata la legge umana e divina, e, nell'urto spaventevole, quelle povere, fragili creature si sono spezzate: veri martiri della Specie umana. Questi stessi pensieri, che noi sentiremmo nascere in noi, naturalmente, davanti ai cadaveri di due innamorati, vittime della loro passione, si presentano forse alla mente di Francesca, nel ricordar la tragica fine sua e del suo Paolo; di qui il terribile verso

Caina attende chi vita ci spense.

Qui non è piú la legge umana e divina che parla: qui siamo innanzi al tribunale della natura. L'invincibile potenza dell'istinto amoroso, benché sotto il velo delle massime dottrinali, è già stata affermata nelle due terzine antecedenti; qui balza cruda e violenta la maledizione al sacrilego che à impedito con l'omicidio la piena attuazione della volontà della natura. Senza intenderlo in questo senso, questo verso non si potrebbe spiegare. Perciò esso è sembrato ad alcuni troppo cupo e atroce sulla bocca di Francesca, e si sono ingegnati vanamente di dimostrare che è pronunziato da Paolo. Il vero è che il verso di cui parliamo, come gli altri precedenti, sono detti, sí, da Francesca, ma, in realtà, essi sono, tanto per la sostanza che per la forma, la piú schietta espressione del pensiero di Dante. Nell'intimo concetto di essi c'è la voce del genio, o, per dir meglio, c'è la voce stessa della natura intuita con la potenza del genio. Cosí non ci maraviglieremo piú che Francesca creda degno della Caina, dove sono consunti in eterno i traditori dei parenti, chi à difeso, secondo la legge umana, un suo diritto, chi non si può dire che abbia commesso un vero e proprio tradimento, se vogliamo dare a questa parola il suo senso ordinario.

Francesca non fa allusione al marito che per pronunziarne la sentenza con determinatezza crudele. Par di sentire il linguaggio laconico e terribile di Minosse: *Questi è de' rei del foco furo* (*Inf.*, XXVII, 127). Qui Amore e Morte riempiono la scena, e non c'è posto per il marito, che " come che fosse savio ", dice l'Anonimo fiorentino, " fu rustico uomo ", ossia *brutto;* ed era piaciuto, non a Francesca, ma al padre di lei, il quale, guardando a ben altri interessi che a quelli dell'amore, aveva

avuto, com'era naturale, " piú caro il senno che la bellezza „. Nessuna parola di pentimento, nessuna parola di rimpianto, se non per la *bella persona;* e questo rimpianto pare il grido della natura per l'offesa recata col ferro a quell'opera in cui risplendeva tutta l'arte sua. Francesca, come Cunizza da Romano nel Cielo di Venere, pare che ci voglia dire:

> .... lietamente a me medesma indulgo
> la cagion di mia sorte....
>
> (*Parad.*, XI, 34-35).

Alle parole di Francesca, Dante, senza dir nulla, china il viso e tanto lo tiene basso, finché Virgilio non lo riscuote col domandargli: — Che pensi? —

E quali pensieri, domanderemo anche noi, si sono destati in quel sublime intelletto per le brevi, ma pietosissime parole di Francesca: per la storia di quell'amore, che non cede alla morte, e vive oltre la tomba, quasi a simboleggiare l'eternità di quelle forze che proteggono il cammino della Specie e sopravvivono, immutate, all'individuo? Chi sa quali dubbii s'agitano in quella vasta fronte pensosa, dove lampeggia la luce del genio! Il Poeta sente, nel fondo dell'anima, la voce della natura; ma, oh maraviglia! la voce della natura, questa volta, non è quella di Dio; essa, questa volta, non " prende lo suo corso dal divino intelletto „. Quando il Maestro lo riscuote con la sua domanda, la battaglia è già decisa. Egli non risponde, già, come forse il Maestro si aspettava, maledicendo la potenza malnata della passione, che porta l'uomo lontano da Dio e gli è causa di eterno supplizio. La sua mente è piena di quel grande e pietoso spettacolo di un amore infinito, che conduce alla morte; e le sue prime parole sono:

. . . . . O lasso,
quanti dolci pensier, quanto disío
menò costoro al doloroso passo!

Sublime il silenzio pensoso, sublime la risposta. L'uno e l'altra possono farci ricordare di Argante, che, prima di combattere con Tancredi, si volge pensoso alla città, oramai prossima a cadere, e, alla domanda sarcastica del suo nemico:

. . . . . Qual pensier t'ha preso?
. . . . . .
Penso, risponde, alla città, del regno
di Giudea antichissima regina,
che vinta or cade: e indarno esser sostegno
io procurai della fatal ruina,
(Tasso, *Ger. Lib.*, XIX, st. 9 e 10).

Il concetto fondamentale è diverso; ma la condizione degli animi è, in tutti e due i casi, ugualmente solenne e capace di suscitare sempre nuovi e profondi pensieri.

Dopo d'aver risposto a Virgilio, non direttamente, ma quasi parlando a sé stesso, come avviene a chi è assorto in un profondo pensiero, Dante si rivolge agli amanti: *a loro,* egli dice (come, più sopra, *da lor*), ma parla poi solo a Francesca, all'anima del gruppo, e le dice:

. . . . . Francesca, i tuoi martíri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
a che e come concedette Amore
che conosceste i dubbiosi desiri?

Egli non chiede a Francesca i particolari di quella scena suprema, in cui le fu tolta la bella persona: la sua curiosità, invece, si rivolge a quel

momento, che è il piú poetico in amore, a quel momento in cui due anime fatte l'una per l'altra, si comunicano, per la prima volta, le tormentose angosce del cuore e si assicurano di mutua corrispondenza. Nell'ultima tragica scena i due amanti non erano piú soli; e perciò essa è potuta entrare nel dominio della Storia. Il Poeta preferisce di farci assistere a quello che la Storia non sa, né può sapere, a quello che fecero e dissero gli amanti nel momento della prima rivelazione d'amore, quand'essi erano soli e senza alcun sospetto.

La Storia è costretta ad arrestarsi sulla soglia della loro camera; ma il Poeta, invece, la varca arditamente, lieto di poter contemplare il vero universale incarnato nelle piú determinate e sensibili forme del vero particolare. Egli, testimone invisibile, riuscirà a sorprendere il titolo del libro che Paolo e Francesca, seduti l'uno accanto all'altro, leggono avidamente; e spingerà la sua indiscrezione fino al punto di curvarsi a guardare la pagina, la riga, dove scorrono gli occhi degli immamorati. Sempre piú attento e importuno osservatore, egli saprà cogliere negli sguardi infocati di quella coppia gentile il primo sorriso d'un essere nuovo; egli vedrà Paolo baciare, tutto tremante, la bocca desiata di Francesca....

Altri splendidi esempii del modo come il Poeta possa trarre profitto dall'ignoranza o dalle incertezze della Storia per mettersi arditamente nel posto di essa e continuarne l'opera, rappresentandoci quel vero, che sodisfi pienamente le esigenze del nostro spirito, sono gli episodii di Ulisse (*Inf.*, XXVI), di Guido e Buonconte da Monfeltro (*Inf.*, XXVII e *Purg.*, V), del conte Ugolino (*Inf.*, XXXIII), e di Manfredi (*Purg.*, III).

Ma torniamo a Francesca. Ella incomincia la risposta all'affettuosa domanda con una sentenza che, per la profonda verità del concetto e per la forma facile e piana, è diventata una delle piú popolari tra quelle uscite dalla penna di Dante:

> . . . . Nessun maggior dolore
> che ricordarsi del tempo felice
> nella miseria.

Ma, appartenendo questa sentenza alla filosofia naturale, Francesca si affretta ad aggiungere, con femminile cortesia: *E ciò sa il tuo Dottore;* quasi per non far credere che ella volesse usurpare, sia pure per un momento solo, il posto di *quel Savio gentil che tutto seppe.*

Se qualche piacevole lettore domandasse come mai Francesca conosceva Virgilio, si potrebbe rispondere che, qualunque sia il senso delle parole di lei, bisognerá sempre ammettere che ella conoscesse pienamente o Dante o Virgilio, o tutti e due.

Anche Stazio, nel canto XXV del *Purg.*, v. 31-33, a Virgilio che l'aveva pregato di *sanare le piaghe,* ossia di sciogliere alcuni dubbii di Dante, risponde, con cortesia pari a quella di Francesca:

> Se la vendetta eterna gli dispiego
> . . . . . là dove tu sie,
> discolpi me non potert'io far niego.

Francesca chiama *felice,* con amaro rimpianto, l'ultima parte della sua vita. E neppure qui nessuna parola di rimorso, nessuna parola di pentimento. L'amore vince tutto. Francesca è lieta di sentire che in lei si è attuata la prima delle leggi di natura, e non chiede altro. Innanzi a questa

eterna legge ogni misera convenzione sociale sparisce.

Il racconto di Francesca è breve, e tale doveva essere, giacchè brevi sono tutte le catastrofi. Il periodo d'amore, quando à campo di svolgersi per intero, si può dividere in due parti: la prima si chiude col bacio; il quale, rappresentando il passaggio dall'ideale al reale, partecipa dell'uno e dell'altro, ed è perciò maravigliosamente poetico. Francesca qui non parla che della prima parte del suo amore e non va, quindi, oltre il bacio. La scena, da lei descritta, è rapidissima, perché lungamente preparata da mille piccoli fatti. Non restava che la soluzione; e la lettura d'un libro la fa nascere. Essa sembra che arrivi improvvisa a coloro che ne sono gli attori; ma, invece, è la continuazione piú naturale di tutto quello che è avvenuto avanti. Pieno di mirabile verità quell'incolpare l'autore del libro e il libro stesso di quello che è successo. Se non ci fosse stato di mezzo il libro, forse Francesca avrebbe detto, come tante altre povere creature: — Non so capire come fosse; non me lo so spiegare; avevo perduto la testa. — Tra le mille piccole cause che sogliono preparare i fatti, noi spesso non vediamo che l'ultima, la quale può essere la meno importante di tutte. Quando un macigno si trova sull'orlo dell'abisso, anche un bambino lo fa precipitare.

Il tremito che investe le membra di Paolo, è il segno della passione lungamente trattenuta, la quale alla fine trova il suo sfogo in quel bacio, che, come abbiamo detto, segna il supremo fastigio della prima parte del periodo d'amore, la sola veramente poetica, non potendoci piú essere vera poesia dov'è imposto un limite al lavoro fantastico. Quelli che, nel famoso verso:

quel giorno piú non vi leggemmo avante,

vedono un'allusione ad altri fatti d'amore accaduti in quello stesso giorno, diminuiscono la sublime e pura bellezza di questo passo.

Il verso altro non vuol dire se non che " quel giorno, non facemmo altro ". La prima parte del periodo d'amore, si è chiusa: l'altra, Francesca la fa appena appena intravedere con la restrizione " quel giorno ". L'idea della lettura e quella della loro azione imitatrice, si confondono, nella mente di Francesca, dopo quello che è successo, in una cosa sola; e, volendo ella far capire a Dante che, per quel giorno, non si spinsero oltre il bacio, dice molto pudicamente: — *Quel giorno*, non leggemmo piú. — Se avessero continuato a leggere, avrebbero trovato come finalmente Lancillotto e Ginevra " posero in pace i loro disii "; e sarebbero stati spinti dalla loro ardente passione a fare altrettanto.

Qui il Poeta ci fa sapere che, mentre Francesca parlava con voce di pianto, Paolo piangeva dirottamente. Questo pianto, che non è certo di pentimento, questo pianto di un *cor gentile*, di un'anima nobile e fiera, il quale accompagna la triste rievocazione del tempo felice, riesce, appunto perché non giungiamo a coglierne con determinatezza il vero significato, altamente poetico, e dà l'ultimo tracollo alla commozione di Dante. Egli, al sentir nominare le donne antiche e i cavalieri, fu quasi smarrito; i martirii di Francesca l'avevano, poi, fatto piangere di tristezza e di pietà; e qui, vinto dall'angoscia, sviene, cadendo *come corpo morto cade*. Quando ritorna in sé, si trova in un altro Cerchio, tra nuovi tormenti e nuovi tormentati. Ce l'à portato una forza misteriosa. Senza di essa, egli forse

non sarebbe piú andato avanti; e la *pietà dei due cognati* avrebbe potuto quello che non poterono poi né i demonii, né le Furie, né tutti gli altri pericoli e spaventi.

***

Ed ecco che Dante, sul bel principio del suo Poema, si mette, già, in manifesta contradizione con sé stesso. Egli vorrebbe farci inorridire della colpa, e invece ci riempie l'anima di pietà. Questo contrasto che nasce nello spirito del Poeta tanto intimamente da sfuggire alla percezione di lui stesso, è il contrasto del genio, che è universale, con l'uomo in quanto è necessariamente congiunto con un dato tempo e con un dato luogo, ossia con tutto ciò che è transitorio e accidentale. Esso si rivela in gradi diversi, e in campi anche diversi, qua e là per tutto il corso del Poema; e possiamo cominciare a notarlo fin dal primo Canto. Dante filosofo ascetico si propone di rappresentarci, sotto il velo dell'allegoria, concetti morali e religiosi, e di servirsi del reale solo come rappresentazione dell'ideale; ma ecco che, dalla sua mente di artista, balzano fuori, pieni di vera vita,

> una lonza leggiera e presta molto,
> che di pel maculato era coperta;

e un leone

> con la test'alta e con rabbiosa fame,
> sí che parea che l'aer ne temesse;
> ed una lupa che di tutte brame
> sembiava carca ne la sua magrezza.

E la viva rappresentazione della realtà fa dimenticare il concetto morale, che essa era chiamata a rappresentare.

Quel Virgilio che, da principio, si presenta al Poeta con tale aspetto che non si sa bene se sia "ombra od uomo certo", ed è simbolo della scienza umana, in un istante si trasforma in uomo vero e vivo; e l'idea se ne va, e non rimane che l'altissimo poeta, il maestro e l'autore di Dante, colui dal quale questi aveva tolto lo bello stile che gli aveva fatto onore. E il profondo sentimento dell'arte e l'ammirazione per il poeta latino vincono, sia pure per un momento, la paura della belva.

Non si finirebbe mai, se si volesse seguire in tutto il Poema, punto per punto, questa frequente discrepanza tra quello che il Poeta si propone di fare e quello che egli riesce a fare in realtà.[1] Ci contenteremo, perciò, di aggiungere qualche altra rapida osservazione.

Il filosofo ascetico si affatica per rappresentarci le anime come essere impalpabili, aerei, per trarle (mi si permetta l'ardito adattamento del verso)

dalla vagina delle membra *loro*;

ma le anime mostrandosi piú amiche del poeta che del filosofo, si affrettano, eludendo la vigilanza di quest'ultimo, a rientrare nei loro corpi, senza i quali esse non saprebbero manifestare abbastanza vivamente i loro affetti e le loro passioni. E quando finalmente Dante, accortosi quasi del gioco, sopprime del tutto anche l'apparenza del corpo, ravvolgendo intorno ad essa una veste di splendore; ecco che, all'improvviso, quella veste si squarcia qua e là, e s'intravedono, non si sa come, profili di

---

[1] Vedi il notevole studio di I. Della Giovanna, *Di alcune contraddizioni dantesche*, in *Note letterarie*. Palermo, Clausen, 1888.

vera carne, di persone veramente vive; le quali spesso vengono del tutto fuori da quella veste abbagliante, prendono per mano il Poeta e lo riportano, suo mal grado, di nuovo sulla Terra a imprecare contro i vizii degli uomini, mentre il filosofo aspirava, con tutto l'ardore d'un'anima innamorata, alla egoistica pace del Paradiso.

Il filosofo vuole che gli abissi infernali giacciano sprofondati nella piú cupa oscurità, perché non ci può essere luce dove manca la grazia divina; ma ecco che, d'altra parte, il poeta si affretta a riaccendere quella fiaccola che il filosofo à spento; e nell'Inferno ci si vede, quasi sempre, come sulla superficie della Terra, di pieno giorno; anzi, spesso, Dante non saprebbe dirci se si trova veramente nell'Inferno, o non piú tosto sulla superficie della Terra.

Nel Limbo, nel primo Cerchio della Città dolente, vediamo, all'improvviso, una luce vivissima, sfolgoreggiante, che si spande in forma di emisfero, la cui base tocca il suolo del Cerchio: è la luce irradiata da un nobile castello. Questo castello è circondato da un bel fiumicello, ed à, nel centro, un prato di fresca verdura, dove riposano tranquilli, e direi quasi beati, i Sapienti dell'antichità. In quella deliziosa e verdeggiante chiarezza di paradiso terrestre, quegli spiriti magni, parlando tra loro con modi soavi, dimenticano di vivere in desío senza speme, e di far tremare l'aura eterna coi loro sospiri.

Tornando al nostro secondo Cerchio, ecco che in questo *luogo d'ogni luce muto*, nell'*aer perso*, si distinguono e si vedono migliaia di anime cosí bene, da poterle riconoscere a una a una. Ma qui l'opera del poeta si spinge ancor piú oltre.

Abbiamo già notato che la pena dei lussuriosi dell' *Inferno* di Dante non è *spiacente* e ignobile come quelle che la fantasia medioevale era solita di assegnare a tal genere di peccatori. Ma ora non intendiamo parlare di questo fatto, benché di non poca importanza; poiché non si può dire che esso sia l'effetto di un vero e proprio contrasto tra il poeta e il filosofo. In questo caso il poeta e il filosofo possono andare pienamente d'accordo. Il vero contrasto comincia, come abbiamo già detto, quando Dante, alla vista dei *duo che insieme vanno*, si sente nascere nel cuore un improvviso sentimento di pietà.

Senza stare a ripetere, a questo proposito, le cose già dette, passeremo a far notare, nell'episodio che stiamo esaminando, alcune altre piú aperte manifestazioni del contrasto.

Del verso

mentre che il vento, come fa, si tace

abbiamo dato, piú sopra, quella spiegazione che ci è parsa piú conveniente. Ma si potrebbe, forse anche, dire che al turbine furioso, avvenga, a poco a poco, quello che abbiamo visto avvenire "all'aer perso". Infatti, in quella terribile e scompigliata bufera può avanzarsi, poi, in lunga riga una schiera d'anime: e Virgilio à tempo di nominarle, a una a una, e di aggiungere, qualche volta, ai nomi, alcune altre notizie. Non ostante il mugghio, che dovrebbe continuare a essere come quello del mare in tempesta, Virgilio e Dante possono discorrere tranquillamente tra loro; e quando comincia a parlare Francesca, il miracolo è già compiuto: il mugghio e il vento non ci sono piú. Amore regna sovrano nel Cerchio e diffonde la sua luce; e le pa-

role di Francesca risuonano dolcissime e chiare nel silenzio di tutte le cose. E, se non temessi di parere troppo ardito, direi che non c'è piú nemmeno l'Inferno, e che siamo sulla Terra, spettatori indiscreti dei due amanti che tornano a ridarsi il loro bacio immortale.

Senz'alcun dubbio, secondo il primo pensiero di Dante, per Francesca e Paolo l'*andare insieme* avrebbe dovuto rappresentare un accrescimento di pena, essendo, innanzi alla legge umana e divina, gravissima la loro colpa, la quale comprendeva, oltre al tradimento verso il marito, verso la moglie (poiché si sa che Paolo era ammogliato) e verso il fratello, anche l'incesto. Avrebbe dovuto essere, tenuto conto del diverso grado di colpa, quello che è il sentirsi bruciare da un solo *foco furo* per Diomede e Ulisse, che

. . . . . insieme
alla vendetta vanno come all'ira

(*Inf.*, XXVI, 56-57).

Anche nello *specchio di vera penitenza* del Passavanti (*Distinz.* III, cap. II) si narra, a eterno spavento dei lussuriosi, come l'anima di Giuffredi, cavaliere del conte di Niversa, fosse condannata, per suo purgatorio, a correre ogni notte al piú atroce tormento insieme con l'anima di Dama Beatrice sua amante e moglie di Berlinghieri, altro cavaliere del Conte, la quale, per essere piú libera nel suo amore, aveva ucciso il marito. " Come già „ dice l'anima di Giuffredi al Conte, il quale per caso aveva potuto assistere all'orribile scena del tormento, " come già ci vedemmo con gran diletto, e con gran disío, cosí ora ci vegghiamo con grande odio, e ci perseguitiamo con grande sdegno. E come l'uno fu

cagione dell'altro d'accendimento di disonesto amore, cosí l'uno è cagione all'altro di crudeli tormenti... „.

Ma, oh miracolo del genio! per Francesca e per Paolo, l'andare insieme diventa, invece, anche nell'Inferno, un conforto; il quale si rivela apertamente nel profondo sentimento amoroso con cui Francesca dice, parlando del suo amore,

che, come vedi, ancor non m'abbandona;

e poco dopo, indicando Paolo,

questi, che mai da me non fia diviso.

E, con questa trasformazione dello stesso tormento in un motivo di sollievo, la legge d'amore qui corona il suo glorioso trionfo.

***

Questo contrasto tra quello che il Poeta si propone di fare e quello che, in realtà, egli riesce a fare, questa lotta inconscia del genio, che è universale, con l'uomo in quanto è necessariamente congiunto con un dato tempo e con un dato luogo, forma uno dei caratteri piú singolari della poesia dantesca. Essa può servirci a spiegare, come abbiamo già visto, tante contradizioni, alcune quasi volgari, che, altrimenti, sarebbero inesplicabili in cosí alto e lucido intelletto: contradizioni, alle quali non si potrebbe applicare molto opportunamente il *quandoque bonus dormitat Homerus.*

Ma, piú che in ogni altro luogo del Poema, un tale contrasto riesce pieno d'interesse in questo quinto Canto dell'*Inferno* per la qualità del sentimento che vi trionfa. Noi desideriamo istintiva-

mente il trionfo della legge d'amore; noi non possiamo non rallegrarci nel veder ristabilito, sia pure per un momento solo, quell'ordine che era stato turbato da meschini interessi individuali; ma, nella realtà della vita, è raro il caso di una passione cosí pura, cosí spoglia di ogni ombra di vizio, di ogni mira esclusivamente individuale, che possa farci parere scusabile, anzi bella, l'offesa recata alle leggi che reggono la società. Per questo siamo tanto piú grati all'Arte che sodisfa, piú generosamente della Natura, il nostro desiderio istintivo, facendoci assistere, tutte le volte che vogliamo, al sublime spettacolo d'una passione in cui la legge di amore si affermi in tutta la sua inesorabile potenza.

E, nel caso particolare di Paolo e Francesca, questa legge non si afferma solo sulla Terra, ma anche nell'Inferno; per modo che il trionfo viene a esser doppio. Innumerevoli sono i poemi, i drammi, i romanzi che ci fanno assistere alla reazione vittoriosa della legge naturale calpestata; e noi prendiamo sempre vivissimo interesse alla sorte di quelle povere creature, che un'alta volontà aveva fatte l'una per l'altra e che altre forze ànno, poi, cercato di dividere per sempre; e proviamo un senso di profonda sodisfazione quando possiamo vedere appagati i loro vóti, sia pure a prezzo della loro vita. Ma in tutti cotesti poemi, drammi e romanzi, l'amore afferma i suoi diritti soltanto in questo mondo; e non fa sentire la sua voce vittoriosa, né diffonde la sua luce tra le tenebre dell'Inferno, nel regno pauroso della dannazione; e se in essi si parla non di rado d'un amore che sopravvivrà, con le anime, alla morte, è solo come aspirazione, solo come fede confortatrice e non come fatto sicuro ed

attuato. Né fa eccezione il poetico rovo verde e fronzuto, dai forti rami, dai fiori odorosi che, germogliato dal sepolcro di Tristano, arrivò a penetrare nel sepolcro di Isotta; perché esso è segno, è vero, d'un amore che sopravvive alla morte, ma che sopravvive, come può, nella tomba, in quella sbiadita funerea continuazione della vita terrena, e non in anime potentemente vive, e abbracciate come sulla Terra, in mezzo ai tormenti dell'Inferno, e dell' Inferno cristiano.

È inutile dire come il duplice trionfo dell'amore di Paolo e Francesca contribuisca a infondere un carattere speciale all'episodio dantesco e ad accrescerne, singolarmente, la bellezza.

Quanto sono piú interessanti queste due anime dell'Inferno di Dante, e quanto piú altamente poetiche, di Enea e Didone, nel loro famoso incontro negli Elisi! Enea che, sulla Terra, aveva avuto il cuore di abbandonare per sempre la sventurata Didone; ritrovatala nell'Inferno, le rivolge, incapace di comprendere la forza di una passione che egli non è nato a sentire, quelle imperdonabili parole di scusa:

> . . . . . *nec credere quivi*
> *hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*
>
> (*Aen.*, VI, 463-64).

Un mio amico ha sempre fermamente creduto che Didone non rispondesse nulla alle parole di Enea, perché non le reggeva il cuore di dare dell'imbecille a quell'uomo, ch'ella aveva tanto amato nella vita terrena. Ma sia come si voglia di questo, certo si è che anche Didone, la quale a molti pare cosí grande nel suo silenzio e nel suo ritrarsi altero e sdegnoso, ci lascia poi freddi, quando la veggiamo rifugiarsi

in nemus umbriferum, conjux ubi pristinus illi
respondet curis, aequatque Sychaeus amorem
(*Aen.*, VI, 473-74).

Oramai noi crediamo ben poco alla sincerità del suo amore per il povero Sicheo, a cui ella già *ruppe fede.*

Ma, tornando all'episodio dantesco, oltre al trionfo della legge naturale c'è, in esso, ancora un altro elemento, che non va trascurato nell'analisi estetica.

La legge naturale, la legge d'amore, trionfa, come abbiamo visto, sulla Terra e nell'Inferno; ma, sulla Terra, il trionfo costa ai due amanti la vita, e, nell'Inferno, esso non arriva ad annientare il *mal perverso*, la *miseria*, i *martíri*, non ostante che li allevii e possa farli, anzi, obliare. È vero che questo *mal perverso*, questa *miseria*, e questi *martíri* sono piú nelle parole che nel fatto; ma, a ogni modo, le parole restano, e non possono non avere una qualche efficacia sull'animo di chi le pronunzia. E resta anche nel fondo della scena lo sguardo corrucciato del *Re dell'Universo.* Si potrebbe dire che Amore qui faccia l'uffizio di quei farmachi potenti, i quali inebriano i nervi e fanno scomparire il dolore; ma, ciò non ostante, il male resta, e noi lo sentiamo, direi quasi, senza sentirlo; e sappiamo che esso, ove l'azione del farmaco ristoratore s'indebolisse, tornerebbe súbito a stringerci ferocemente nelle sue morse d'acciaio.

Cosí, accanto al trionfo della legge naturale, à modo, pur nella sconfitta, di affermare la sua esistenza e la sua forza anche la legge umana e divina, ossia, per servirci di un'unica e piú moderna denominazione, la legge sociale. Noi, è vero, siamo invasi, istintivamente, da un sentimento di viva sodisfazione ogni volta che possiamo constatare il

trionfo della legge di natura, di quella legge misteriosa che provvede alla conservazione della Specie e dei piú spiccati, e quindi piú belli, suoi caratteri; ma questo sentimento non basta per farci disconoscere la necessità, dura quanto si voglia, ma pur sempre necessità, della legge sociale. Innanzi a un caso tipico di passione potente, come questa di Francesca e Paolo, noi possiamo godere di veder per un momento sospesa la legge della società; ma vogliamo, nello stesso tempo, sentire la sua esistenza e la sua forza, per esser sicuri di poterla vedere inesorabilmente applicata tutte le volte che una volgare passione volesse ricoverarsi sotto l'egida della legge naturale. Il cuore ci porta a volere il trionfo della legge di natura: la mente, quello della legge sociale. Il piú alto ideale sarebbe che l'una e l'altra andassero insieme d'accordo. Nel caso di Francesca vince il cuore. Ma rimarranno, per questo, distrutti i diritti della mente?

E l'affermarsi della legge sociale accanto al trionfo della legge d'amore non raffredda menomamente l'alta concezione poetica; e la ragione si è che la legge della società qui non si afferma, direttamente, né in Francesca, la quale è tutta amore e predice la Caina, senz'altro, a chi l'uccise; né in Paolo, che piange alla rievocazione del tempo felice e non piange certo di pentimento; né nel Poeta, che, per la pietà dei due cognati, *cadde come corpo morto cade;* né, finalmente, in Virgilio, che assiste muto alla scena e che, dalle parole détte a Dante sul principio dell'episodio, parrebbe inchinato anche lui a pietà; essa si afferma, in qualche cosa che è fuori della coscienza dei personaggi che agiscono nell'episodio, essa si afferma nel giudizio degli uomini, il quale si è manifestato con la *morte* dei due co-

gnati; essa è, come abbiamo già visto, nel *mal perverso*, nei *martíri*, nella *miseria*, ossia nel giudizio imperscrutabile del *Re dell'Universo*, il cui occhio guarda corrucciato dal fondo della scena.

Non so capire perché, invece, il De Sanctis[1] scrivesse, a proposito di questo episodio: "non vi è qui un minimo particolare sul quale non sia scritto *peccato*.... distruggetemi la coscienza del peccato e mi avrete annientata Francesca da Rimini„. No, Francesca da Rimini resterà anche senza la coscienza del peccato; anzi essa è quello che è, appunto perché le manca la coscienza del peccato. Una Francesca persuasa della sua colpa sarebbe assai meno interessante e meno poetica di questa Francesca, che, avendo ceduto all'impeto d'una forza a cui era impossibile resistere, parla come se non credesse d'aver peccato e predice l'ultimo fondo dell'Inferno a chi le spense la vita. Essa piange, ma per la sola ragione che non c'è

> .... nessun maggior dolore
> che ricordarsi del tempo felice
> nella miseria:

e dice:

> noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

accennando alla colpa altrui, dove sarebbe stato assai piú naturale accennare alla propria. E cosí, col ritenersi innocente ella stessa, finisce per parer tale anche agli occhi nostri.

Nel verso

> soli eravamo e senza alcun sospetto,

---

[1] *Nuovi Saggi critici*, 2ª ediz., Napoli, A. Morano, 1879, pag. 15.

il De Sanctis vede chiaramente la coscienza di un amore colpevole. Ma quale amore non sarebbe colpevole, se bastasse a renderlo tale il bisogno istintivo del segreto e del mistero? *Qui non celat, amare non potest.*

Se contrasto c'è in Francesca, esso non è, già, tra la coscienza del dovere e quella del peccato, ma solo tra il pensiero del *tempo felice* e quello della *miseria.* Il vero, il grande contrasto avviene nel nostro spirito, per i profondi, svariati e contrarii affetti e pensieri, che vi destano le parole e le lagrime degli amanti e del Poeta, l'Inferno col suo turbine, l'Amore con la sua luce trionfatrice.

Turbate questo maraviglioso accordo di elementi estetici; ridate a Francesca la bella persona, riportatela sulla Terra, nel palazzo dei Signori di Rimini, fate dramma quello che dramma non può essere, e allora sí che avrete annientato la Francesca di Dante! Potrete avere, invece, la Francesca del Pellico, la quale per paura di perdere, ai nostri sguardi, la sua purezza, è costretta a moralizzare pur nei momenti in cui altro sentimento non dovrebbe parlare in lei che l'amore.

PAOLO. Né mia giammai!...
FRANC. . . . . Che parli? Eternamente
quant'io deggia al mio sposo e a' generosi
suoi sacrificii sentirò. Solenne
protesta or odi: — Se l'ingiusto fato
lui seppellisse pria di me, perpetue
conserverò le vedovili bende;
né coll'amarti mai, fuorché in silenzio,
offenderò la sua santa memoria

(ATTO V, SC. *III*).

E anche il bacio se ne va, il bacio, che pur è godimento sessuale altamente poetico, perché è im-

magine viva della suprema realtà, senza essere la suprema realtà. La scena della lettura del romanzo di *Lancelot du Lac* è trasportata dal Pellico a un tempo anteriore al matrimonio di Francesca e Gianciotto, a Ravenna, e in un giardino, mentre Paolo si trovava in quella città, come ambasciatore di suo padre.

Del resto, questa è la sorte di tutti coloro che osano trattare i tèmi già consacrati dall'arte dei sommi ingegni, senza sapere quanto reconditi e molteplici spesso siano gli elementi costitutori del bello!

***

Dopo tutto quello che si è detto, apparirà chiaramente qual conto si debba fare delle opinioni di quelli che ànno voluto trovare nelle inclinazioni e negli affetti particolari di Dante la vera causa del suo profondo sentimento di pietà per i due amanti. Le concezioni del genio mal si possono intendere e spiegare con criterii cosí poco elevati, che non sanno uscire dalla misera cerchia della persona. Tali concezioni stanno spesso a disagio nelle nostre povere menti, le quali non riescono d'ordinario a vedere in esse che una gretta manifestazione di qualche tendenza o di qualche fine puramente personale. Quando Gesú disse alla peccatrice: — I tuoi peccati ti sono rimessi —; quelli che erano a tavola con lui si maravigliavano, come s'erano, avanti, maravigliati nel vederlo che si lasciava toccare i piedi da quella donna; e dicevano: — Chi è costui, il quale rimette anche i peccati?[1]

Se la pietà di Dante per Paolo e Francesca fosse

[1] S. Luca, VII, 49.

l'effetto, non d'un'inconscia altissima ispirazione, ma delle inclinazioni e degli affetti personali dello scrittore; chi non vede che, in tal caso, egli avrebbe collocato i due amanti in Purgatorio, o anche in Paradiso? Poteva forse aver difficoltà di farlo chi collocò Manfredi nell'Antipurgatorio e Cunizza nel Cielo di Venere? Il dire, poi, come un geniale scrittore à pur fatto, che Dante collocò i due cognati nell'Inferno per ragioni d'arte, è uno scambiare l'effetto con la causa, e mi fa, per un altro verso, quasi quasi pensare a Nerone, che si dice facesse dar fuoco a Roma per godersi il magnifico spettacolo d'un incendio cosí vasto.

Ben piú giusto sarebbe stato il dire che l'istintivo profondo sentimento dell'arte impedí, per nostra fortuna, al Poeta di correggere e guastare l'opera sua.

Piú nobile, ma pur essa manchevole, è l'altra opinione la quale, nell'inconsapevolezza di Francesca, e quindi nella sua indulgenza verso sé stessa, vede l'efficacia delle teorie sull'amore, che erano comuni nel Medioevo. [1]

Certo, nelle parole di Francesca, ci si vede l'impronta del suo secolo. I due principali argomenti, che ella porta per mostrare l'inesorabile necessità del suo amore, sono quelli che poteva portare una dama del secolo XIII. Isotta avrebbe incolpato il filtro magico: Francesca, piú moderna, incolpa Amore stesso, che *s'apprende ratto a cor gentile* e *a nullo amato amar perdona.* Ma questo non prova nulla in favore dell'opinione suddetta, prima di tutto perché, quali che si fossero le teorie che, nel Me-

---

[1] A. Ròndani, *Saggi di critiche letterarie,* Firenze, Tip. della *Gazz. d'Italia,* 1881, pag. 419.

dicevo, correvano sull'amore, le sentenze amorose di Francesca non fanno che affermare, sia pure con forma del Medioevo, un concetto profondamente vero e universale; e poi, perché Dante non doveva rappresentarci in Francesca un'idea astratta, ma una idea fatta persona. Come tale, essa, senza perder nulla della sua universalità, doveva assumere tutti i caratteri dell'individuo e prendere il suo posto nel tempo e nello spazio: e questo posto non poteva essere che quello il quale essa aveva sortito come realtà storica.

Ma, anche ammettendo che l'inconsapevolezza di Francesca, e quindi la sua indulgenza verso sé stessa, sia l'effetto delle teorie sull'amore comuni nel Medioevo (il che, per altro, come abbiamo visto, non proverebbe nulla contro la nostra opinione), rimarrebbe sempre il fatto che questa inconsapevolezza e questa indulgenza si manifestano nel Regno della Morte, nel Regno dell'espiazione eterna. Questo è quello che forma, in modo particolare, l'universalità e l'originalità di Francesca.

Il De Sanctis mostrò chiaramente di sentirlo, quando scrisse (*Op. cit.*, pag. 4): " Francesca è la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico dei tempi nuovi „; ma perché non fu ugualmente felice nel dare una spiegazione del fatto, la quale egli volle trovare in questo che " la poesia della donna è l'essere vinta, invano repugnante contro quella ferrata necessità che Dante ha espressa con rara energia nella frase: *Amore a nullo amato amar perdona* „; la poca esattezza della spiegazione fece sí che il Bartoli potesse impugnare il fatto stesso e vedere in Francesca " una creazione dove in parte domina il pensiero medioevale „. [1] No, noi non diremo assolu-

[1] *St. d. Lett. it.*, Firenze, Sansoni, 1889, vol. VI, parte II, pag. 209.

tamente che la poesia della donna sia l'essere vinta. La donna, non solo davanti alla legge sociale, ma anche davanti alla legge di natura, anzi piú specialmente davanti alla legge di natura, à un tesoro da custodire: a lei sono affidate, in modo particolare, le sorti della Specie; e perciò suo primo dovere sarebbe di chiuder l'orecchio ad ogni voce che non fosse precisamente quella della natura. Quando la natura fa sentire veramente il suo grido fatale, il resistere è inutile; e perciò allora, ma solo allora, la debolezza della donna, convenientemente rappresentata, può riuscire veramente poetica: la sconfitta in tal caso è una necessità ineluttabile, come la morte.

Il caso di Francesca (parlo, naturalmente, della Francesca dell'arte) è, come affermazione della legge di natura, assolutamente tipico, e perciò in lei, la lotta, il dramma, non c'è, né ci poteva essere. Ma Francesca non è meno poetica per questo. La lotta, in simili casi, suol riuscire interessante solo perché serve ad assicurarci meglio che la forza impulsiva è proprio una forza superiore a tutte le altre, ossia che è proprio quella d'amore. Con Francesca noi non sentiamo il bisogno di una tale assicurazione. La Francesca che Dante ci presenta non è la Francesca della vita terrena, ma è la Francesca che *Amore à già condotto a morte.* La Francesca viva, la Francesca terrena, avrebbe potuto disgustarci, abbandonandosi, senza lotta alcuna, nelle braccia di Paolo, per la ragione che, non potendo noi penetrare nell'intimo segreto dei cuori, non avremmo nessun dato per riconoscere l'assoluta necessità di quell'abbandono; ma nella Francesca dell'Inferno la mancanza di resistenza non ci può offendere piû, perché le parole con le quali ella ci

afferma la forza del suo amore portano il sacro suggello della Morte.

Dicevamo, dunque, che, in Francesca, la lotta non c'è, né ci poteva essere. La forza non dobbiamo ammirarla nella sua volontà che non esiste piú, ma nel *talento*, che l'à soggiogata e distrutta e ne à preso arditamente il posto. Ricordiamoci della maravigliosa decrizione che, nel IX canto dell' *Inferno* (v. 67 e segg.), il nostro Poeta fa d'un vento impetuoso:

. . . . . un vento
impetuoso per gli avversi ardori,
che fier la selva, e senza alcun rattento
li rami schianta, abbatte, e porta fuori:
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.

Tutti sentiamo l'alta poesia di questo passo. Ma chi penserà mai a dire che essa è diminuita dalla mancanza della lotta, e che la descrizione sarebbe piú bella se i rami, i pastori, le fiere opponessero una qualche resistenza all'impeto del vento?

E il *talento*, o, in altri termini, la legge di natura, in questo secondo Cerchio dell'Inferno di Dante non trionfa solo in Francesca, prima e dopo la morte, ma nel cuore del Poeta e nel cuore di tutti noi, dove arriva a sospendere il sentimento della legge sociale; la quale, per altro, trova modo, anche nella sconfitta, di affermarsi.

A tutta quest'alta materia di poesia, a questo maraviglioso organismo estetico, aggiungiamo quell'arte sovrana che risplende fin nei piú minuti particolari, e il plauso che l'Umanità à sempre tributato alla *Francesca da Rimini*, non ci potrà parere esa-

gerato; non ci potrà parere effetto del voler " vedere in Dante piú di quello ci sia ". [1]

In nessun altro luogo del *Poema sacro* si à, forse, una materia piú profondamente umana, né un cosí ricco e fortunato accordo di elementi estetici. Da questo deriva che, per molti, il dire: — la *Francesca da Rimini* — è quasi come il dire: — la *Divina Commedia.* — Essa è la vetta di quel poggio che, nel regno della nostra poesia

inverso il ciel piú alto si dislaga.

---

[1] Bartoli, *Op. cit.*, pag. 211.

II.

LA FIGURA, I MOVIMENTI E GLI ATTEGGIAMENTI UMANI

NELLA "DIVINA COMMEDIA" E NEI "PROMESSI SPOSI"

La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella *Divina Commedia* e nei *Promessi Sposi*

I.

Molto si è scritto sull'arte con cui nella *Divina Commedia* e nei *Promessi Sposi* son rappresentati i caratteri: ben poco, e quasi sempre alla sfuggita, sul modo col quale vi è rappresentata la figura umana, e i suoi infiniti atteggiamenti e movenze: cose che coi caratteri ànno cosí stretta relazione. Perciò io credo che non debbano riuscire del tutto inutili le seguenti osservazioni dalle quali risulterà che, se il Manzoni à potuto avere, per la profonda conoscenza dell'animo umano e per il modo come l'à saputo rappresentare, l'alto onore di vedersi collocato vicino a Dante, non potrà mantenere il nobile posto come pittore di quei corpi, di quelle forme dove i caratteri ànno vita e movimento.

***

Dante ci dice raramente quali fossero le forme esteriori dei suoi personaggi. E non poteva essere

altrimenti in un' opera che, per la sua stessa natura, tanti ne comprende e cosí diversi; e dove quasi tutti si debbono, com'è naturale, accontentare di una breve e fuggevole apparizione. Tre persistono piú o meno lungamente: Dante stesso, Virgilio e Beatrice. Ma Dante, per l'argomento che qui si tratta, va messo fuori di questione, perché è il soggetto stesso che parla; e quindi rimangono soltanto Virgilio e Beatrice. Dell'aspetto di Virgilio Dante non ci dice nulla. Nomina sí qua e là il suo viso, i suoi occhi, ma solo incidentalmente e non per rappresentarli. Forse ebbe ritegno di rappresentare il suo maestro con quella *facies rusticana* attribuitagli da Donato;[1] e preferí di lasciare alla nostra fantasia la facoltà di foggiargliene una piú degna di quell'altissima mente. Meno avaro di particolari è il Poeta su Beatrice, del cui soavissimo aspetto aveva già parlato più volte nella *Vita Nova*. Tutti ricordano la maravigliosa pittura dell'arrivo trionfante di lei nel Paradiso terrestre:

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata
e l'altro ciel di bel sereno adorno,

e la faccia del sol nascere ombrata,
sí che per temperanza di vapori
l'occhio lo sostenea lunga fiata;

cosí dentro una nuvola di fiori,
che dalle mani angeliche saliva
e ricadeva in giú dentro e di fuori,

sopra candido vel cinta d'oliva
donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.

(*Purg.*, XXX, 22-24).

---

[1] *Vita di Virgilio,* Cap. V.

Qui non si parla che degli abiti, e nulla è detto del viso che è velato; ma lo splendore degli occhi di Beatrice e del suo sorriso illumina, si può dire, tutto il poema. Gli occhi e la bocca sono, secondo Dante, le due bellezze del viso,[1] ossia le parti dove l'anima meglio si rivela, *dove il sembiante piú si ficca*, com' egli dice degli occhi; i quali meglio ancora della bocca rappresentano l'anima. Essi sono il vero centro e la vita della fisonomia; e cosí possono eccedere in grandezza senza distruggere, anzi accrescendo, la bellezza del viso; perché quella grandezza li fa meglio capaci di raccogliere e organizzare intorno a sé le altre fattezze. Gli occhi di Beatrice cominciano a risplendere sin dal primo Cerchio dell' Inferno, dove essa li volge lacrimando alla presenza di Virgilio, il quale, commosso a quella vista, affretta il suo soccorso a Dante. E a quell' indimenticabile spettacolo ripensava il poeta latino quando, per far coraggio a Dante tra le fiamme del Purgatorio, gli andava ripetendo: *Gli occhi suoi già veder parmi;* e quando, davanti l'erbetta, i fiori e gli arboscelli del Paradiso terrestre, lo dichiarava libero di sé: *Mentre che vegnan lieti gli occhi belli — che lacrimando a te venir mi fenno, — seder ti puoi e puoi andar tra elli.*

E anche nel Paradiso terrestre quegli occhi finalmente si mostrano scoperti insieme col *desiato riso*, mentre la serena regione risuona di un canto che preannunzia le armonie del Paradiso:

> Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi
> . . . . . al tuo fedele
> che per vederti à mosso passi tanti

---

[1] *Conv.*, III, 8.

Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sí che discerne
la seconda bellezza che tu cele.

(*Purg.*, XXXI, 136-138).

E gli occhi belli, gli occhi rilucenti, le luci mere, quando nel Paradiso spariscono (dopo il Cielo della luna) tutti gli altri aspetti umani, rimangono soli a ricordare le forme terrene, e su per l'alte sfere risplendono forse piú della veste di sole che avvolge le anime beate. Ma, per quanto il Poeta s'ingegni di farcene vedere la ognor crescente bellezza, mai piú la loro luce è cosí dolce e cosí cara come quando essi si volgono pregni di lacrime umane tra le tenebre dell'Inferno. La compagnia di quelle lacrime dà a quegli occhi maggior luce dello stesso riso (*la seconda bellezza*) a cui spesso si sposa nel trionfo dei cieli:

. . . . dentro agli occhi suoi ardeva un riso
tal, ch'io pensai coi miei toccar lo fondo
della mia grazia e del mio Paradiso.

(*Parad.*, XV, 34-36).

Già nel XXXI *Purg.* noi incominciamo a non poter piú seguire con la fantasia quella figura che s'imparadisa:

Sotto suo velo ed oltre la riviera
vincer pareami piú sé stessa antica
che vincer l'altre qui quand'ella c'era.

(vv. 82-84).

L'arte qui, riconoscendosi incapace, dà principio a quel misero e penoso lavoro che poi continua per tutto il *Paradiso*: quel lavoro vano di servirsi di formule inutili per rappresentare ciò che non solo

non si può rappresentare, ma neppure immaginare. E recherà pena veder poi il Poeta affannarsi per farci veder quello ch'egli stesso non riesce a vedere.

.... Beatrice sí bella e ridente
mi si mostrò, che tra quelle vedute
si vuol lasciar che non seguir la mente.

(*Parad.*, XIV, 79-81).

Io mi rivolsi all'amoroso suono
del mio conforto, e quale io allor vidi
negli occhi santi amor, qui l'abbandono;
non perch' io pur del mio parlar diffidi,
ma per la mente che non può reddire
sopra sé tanto, s'altri non la guidi.

(*Parad.*, XVIII, 7-12).

Pareami che il suo viso ardesse tutto,
e gli occhi avea di letizia sí pieni
che passar mi convien senza costrutto.

(*Parad.*, XXIII, 22-24).

.... se natura od arte fe' pasture
da pigliare occhi, per aver la mente,
in carne umana, o nelle sue pitture,
tutte adunate parrebber niente
vêr lo piacer divin che mi rifulse,
quando mi volsi al suo viso ardente.

(*Parad.*, XXVII, 91-96).

Quella bellezza diventa sempre piú bella. Il Poeta lo dice e torna a ridirlo come si suol sempre fare con le cose per le quali non siamo riusciti a trovare un'espressione adeguata. E il nostro occhio si sente sempre piú incapace a sostenere lo sfolgorío di un viso che non è piú umano; e si riabbassa pieno d'affetto sulla Beatrice glorificata in una nuvola di fiori.

Il Poeta, dopo d'aver confessato piú volte di sentirsi oramai incapace a seguire quella ognor crescente bellezza; davanti all'ultima e suprema difficoltà (*Se quanto infino a qui di lei si dice — fosse conchiuso tutto in una loda — poco sarebbe a fornir questa vice*[1]), quando quella bellezza arriva a quel punto oltre il quale neppure in Paradiso si può piú andare, il Poeta, dico, dimentica quella sua, quella nostra incapacità e pascendosi d'una cara, ma ben vana illusione, dice:

> Dal primo giorno ch'io vidi il suo viso
> in questa vita, infino a quella vista
> non m'è il seguire al mio cantar preciso;
> ma or convien, ecc.
>
> (*Parad.*, XXX, 28-31).

E qui viene a dichiarare che per la prima volta si sente mancare le forze, e che è costretto a lasciare l'alto subietto *a maggior bando che quel della sua tuba.* Oh questa eredità nessun artista l'accetterebbe!

***

Come abbiamo già notato, i personaggi della *Divina Commedia*, all'infuori di Dante, di Virgilio e di Beatrice, sono per la natura stessa del poema, piú o meno passeggieri. Eppure, molti di essi sono stati visti dal Poeta, non solo moralmente, ma anche fisicamente, con forza e profondità straordinaria. E la intensità della visione fisica è forse in ragione inversa di quella della visione morale.

Di Francesca da Rimini, cosí efficacemente dipinta nell'anima, sappiamo solo che possedeva la

---

[1] *Parad.*, XXX, 16-18.

bella persona. Neppur del Conte Ugolino il Poeta ci dà un vero e proprio ritratto; ma egli isola con tanta opportunità la *bocca*, i *denti* e gli *occhi torti*, mostrandoceli in quella feroce loro azione, che noi possiamo vedere vivamente scolpita e rilevata quella faccia maravigliosa.[1]

Molto efficacemente sono isolate le qualità che valgono a destare in noi il sentimento della venerazione, nella bella faccia di Catone:

Vidi presso di me un veglio solo
degno di tanta riverenza in vista,
che piú non dee a padre alcun figliuolo.

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capegli simigliante
de' quai cadeva al petto doppia lista.

Li raggi delle quattro luci sante
fregiavan si la sua faccia di lume
ch'io 'l vedea come il sol fosse davante.

(*Purg.*, I, 31-39).

Questo ritratto è tra i piú precisi e particolareggiati che Dante abbia composti nel suo poema; eppure il personaggio di Catone à poco o punto valore psichico, e in lui il concetto allegorico sopraffà l'*uomo*: egli, infatti, non si commuove piú pensando a Marzia, e non s'inebria come tutti gli altri, compreso Virgilio, al dolce umano canto di Casella.

E non pochi tratti notevoli abbiamo della figura di Manfredi, carattere meno sbiadito di quello di Catone, ma non certo tra i piú vivi del Poema:

---

[1] V. a questo proposito, e specialmente intorno a certi vantaggi dell'arte della parola sull'arte del disegno, la mia lettura sul canto XXXIII dell'*Inferno* nella collezione *Lectura Dantis;* Firenze, Sansoni, 1901, pagg. 16 e 17.

Biond'era e bello e di gentile aspetto;
ma l'un dei cigli un colpo avea diviso
. . . . . .
e mostrommi una piaga a sommo il petto.
(*Purg.*, III, 107 sgg).

Anche *lo demonio Cerbero* (non si adontino i demonii se li metto insieme con gli uomini) anche lo *demonio Cerbero*, che non è altro se non un'avida e insaziabile fiera, è rappresentato fisicamente con grande efficacia, mediante l'isolamento delle qualità che esprimono l'ingordigia:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.

Gli occhi à vermigli, la barba unta ed atra,
e il ventre largo, e unghiate le mani;
graffia gli spiriti, scuoia ed isquatra.
(*Inf.*, VI, 13-18).

Il ritratto non potrebbe essere piú potente. Pur ricco di particolari, ma ben lontano dall'aver la forza di quello di Cerbero, è il ritratto di Gerione il quale, moralmente, è nulla anch'esso e poco adatto a rappresentare la frode: è piuttosto un animalaccio bonaccione e servizievole.

Ecco la fiera con la coda aguzza
. . . . . .
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle;
e d'un serpente tutto l'altro fusto.

Due branche avea pilose infin l'ascelle;
lo dosso e il petto ed ambedue le coste
dipinte avea di nodi e di rotelle.
. . . . . .

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in su la venenosa forca.
che, a guisa di scorpion, la punta armava.

(*Inf.*, XVII, 25-27).

E accanto al ritratto di Gerione possiamo metter quello delle Arpie le quali, condannate al loro lugubre ufficio nell'Inferno cristiano, pare abbiano perduto la petulante e sfacciata vivacità che avevano nel mondo pagano.

Ale ànno late e colli e visi umani,
piè con artigli e pennuto il gran ventre;
fanno lamenti in su gli alberi strani.

(*Inf.*, XIII, 13-15).

Ma nel caso di Cerbero di Gerione e delle Arpie, e specialmente di Gerione e delle Arpie, la ricchezza dei particolari sul loro aspetto corporeo non è in relazione soltanto col loro basso valore psichico, ma anche con le loro forme strane e mostruose.

Nella rappresentazione dello strano, del brutto, del mostruoso il bisogno d'esser piú larghi di particolari nasce dal fatto che, nelle suddette manifestazioni della forma, manca quel pieno accordo delle parti per il quale una domini regina e le altre siano tutte ad essa subordinate, pur rimanendo congiunte in vario ordine tra loro. Quando in un corpo bello e ben proporzionato si è messo, per es., in rilievo il viso, centro ideale della persona, o anche soltanto gli occhi, centro ideale del viso, può bastare per la fantasia, che troverà facilmente il resto da sé. Ma negli esseri brutti, strani, mostruosi, alcune o tutte le parti tendono ad avere una vita propria e indipendente, e invano si cerca un cen-

tro a cui esse siano ordinatamente soggette; di qui la necessità, nella rappresentazione delle dette forme, di essere piú minuziosi e particolareggiati. Questo si vede accadere, oltre che nei ritratti di demonii che abbiamo esaminati, anche in quello di Mastro Adamo, di Lucifero e della femmina balba del Purgatorio.

Riporterò qui un caso curioso, non ostante che non si riferisca neppur esso alla figura umana vera e propria, ma ai quattro animali mostruosi e simbolici della processione del *Purgatorio* (Canto XXIX). Il P. nel rappresentarli vuol seguire Ezechiele (I, 4 sgg.). il quale aveva avuto questa visione: "Io adunque vidi, ed ecco un vento tempestoso, che veniva dal Settentrione, e una grossa nuvola, e un fuoco avviluppato, intorno al quale vi era uno splendore; e di mezzo di quel fuoco appariva come la sembianza di fin rame scintillante. Di mezzo di quello ancora appariva la sembianza di quattro animali. E tale era la lor forma; aveano sembianza d'uomini; e avean ciascuno quattro facce, e quattro ali. E i lor piedi eran diritti, e la pianta de' lor piedi era come la pianta del piè d'un vitello; ed erano sfavillanti, quale è il colore del rame forbito. E aveano delle mani d'uomo di sotto alle loro ali, ne' quattro lor lati; e tutti e quattro aveano le lor facce, e le loro ali. Le loro ali si accompagnavano l'una l'altra; essi non si volgevano camminando; ciascuno camminava diritto davanti a sé. Ora, quant'è alla sembianza delle lor facce, tutti e quattro aveano una faccia d'uomo, e una faccia di leone, a destra; parimente tutti e quattro aveano una faccia di bue, e una faccia d'aquila, a sinistra. E le lor facce, e le loro ali, erano divise di sopra; ciascuno avea due ali che si accompagnavano l'una

l'altra, e due altre che coprivano i lor corpi. E ciascun d'essi camminava diritto davanti a sé; camminavano dovunque lo spirito si moveva; mentre camminavano, non si volgevano qua e là. E quant'è alla sembianza degli animali, il loro aspetto somigliava delle brace di fuoco... (Trad. del Diodati) „. Ma gli Ebrei non avevano le arti del disegno, proscritte dalla loro religione; e perciò le loro creazioni fantastiche, non abituate a essere sottoposte al rigoroso controllo degli occhi, si lasciano andare a una indisciplinata libertà che mal s'accorda con la misura del genio latino troppo avvezzo a veder passare le immagini del campo della parola a quello del disegno. Dante sente la sconvenienza di quelle figure di Ezechiele, ma d'altra parte la venerazione per quelle bibliche mostruosità piene di profondi e arcani significati, le tradizioni dell'arte gotica cosí amica dei mostri, s'impongono all'animo suo; ed egli tenta la difficile prova di accogliere quelle forme scomposte, e comincia:

Vennero appresso lor quattro animali
coronato ciascun di verde fronda:

ognuno era pennuto di sei ali,
le penne piene d'occhi; e gli occhi d'Argo
se fosser vivi, sarebber cotali.

(vv. 92-96).

Ma, tutt'a un tratto, quasi impazientito di quei troppo complicati e strani accozzamenti, sospende la descrizione ed esce in queste parole:

A descriver lor forme piú non spargo
rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne
tanto, che a questa non posso esser largo.

Ma leggi Ezechiel, che li dipigne
come li vide dalla fredda parte
venir con vento, con nube e con igne;

e quali i troverai nelle sue carte
tali eran quivi, salvo ch'alle penne
Giovanni è meco, e da lui si diparte.

(vv. 97-105).

Tutti ricorderanno in che modo Raffaello, consigliato anche lui dalle inesorabili leggi della bellezza, alterò e semplificò la visione di Ezechiele nel piccolo quadretto della Galleria Pitti. Gli animali sono ridotti a tre: l'aquila sulla quale è seduto il Padre Eterno, e il leone alato e il bue alato che si trovano sotto i suoi piedi; e, all'infuori delle ali del leone e del bue, non si à nessun segno di mostruosità.

Ma nello stesso Canto XXIX *Purg.*, il Poeta si lascia, insolitamente, nella rappresentazione delle forme umane, sopraffare del tutto dal concetto allegorico; e, senza curarsi del contrario giudizio del delicato senso della vista, ci mette innanzi tre donne, una delle quali è tutta rossa (anche nelle carni), l'altra tutta verde e la terza tutta bianca.

Tre donne in giro, dalla destra rota
venian danzando: l'una tanto rossa
ch'a pena fora dentro al foco nota;

l'altr'era come se le carni e l'ossa
fossero state di smeraldo fatte,
la terza parea neve testé mossa.

(vv. 121-128).

Le carni rosse, verdi, o bianche come neve, possono essere tollerabili, e anzi piacere, nelle statue, perché in queste noi sogliamo, tutti intesi alla ricerca e all'ammirazione della forma, far del tutto astrazione dal colore per la lunga abitudine di servirci, anche nella rappresentazione delle forme

umane, di materie diverse e diversamente colorate; ma in persone vive, come sono le tre donne descritte qui da Dante, quei colori inverosimili riescono sgraditi anche all'occhio della mente.

***

Alcune volte il Poeta riesce a farci immaginare vivamente le forme dei corpi umani e le loro dimensioni, o col mostrarcele semplicemente atteggiate in qualche maniera, o mettendole in relazione coi moti e le qualità dell'animo. A ognuno di questi moti, di queste qualità, corrisponde nella nostra fantasia un aspetto tipico: e, all'impulso della parola del Poeta, quelle immagini tipiche possono a un tratto diventar persona. Ed ecco che vediamo sorgere davanti a noi, sublime nella sua forza e nel suo disprezzo, Farinata, di cui ci aveva già fatto indovinare tutta la grandezza il maraviglioso verso: *Dalla cintola in su tutto il vedrai;* dove quel *su* e quel *tutto* spingono la figura a un'altezza gigantesca. [1]

> Ed ei mi disse: " Volgiti; che fai?
> vedi là Farinata che s'è dritto:
> dalla cintola in su tutto il vedrai ".
>
> Io avea già il mio viso nel suo fitto;
> ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
> come avesse lo inferno in gran dispitto.
>
> (*Inf.*, X, 31-36).

E, perché quel magnanimo continui a torreggiare solo nella sua reale maestà, il Poeta immagina che Cavalcante si levi in ginocchio. Solamente per

---

[1] V. De Sanctis, *Nuovi Saggi critici*, Napoli, Morano, 1879 pag. 34.

un istante si drizza con tutta la persona, e poi ricade supino.

Mirabili anch'essi e pieni d'efficacia sono gli accenni all'atteggiamento e allo stato d'animo di Capaneo e di Giasone:

> Chi è quel grande che non par che curi
> l'incendio e giace dispettoso e torto,
> sí che la pioggia non par che il maturi?
>
> (*Inf.*, XIV, 46-48).

> .... Guarda quel grande che viene
> e per dolor non par lacrime spanda:
> quanto aspetto reale ancor ritiene!
>
> (*Inf.*, XVIII, 83-85).

E come è potente la frase che scolpisce Bruto!

> Vedi come si storce, e non fa motto.
>
> (*Inf.*, XXXIV, 66).

Questi sono i veri giganti. Ingrandite l'anima; ed ecco che improvvisamente s'ingrandisce anche il corpo, ed assume quelle forme che amava Michelangelo. E, se manca l'anima, per rappresentare le forme corporee immensamente grandi, basta mettere in movimento ed esaltare la nostra fantasia con qualche effetto prodigioso di quella grandezza. La fantasia poi farà da sé, e saprà mettere davanti al nostro occhio atterrito quello che nessuna precisa misura potrebbe mai. Osserviamo quello che accade al Poeta a proposito dei giganti. Dopo l'efficacissima domanda che egli fa, quando gli par di veder di lontano molte alte torri: — *Maestro, di', che terra è questa?* — e dopo il paragone con la cerchia tonda di Montereggione, anch'esso pieno di energia, le im-

magini pèrdono sempre piú di forza, via via che il Poeta s'affatica a darci, meschinamente, le misure quasi numeriche di quei corpi; e, mentre noi ci sforziamo di rappresentarci separatamente la grandezza della testa e delle braccia, l'insieme si disfà; e ci accorgiamo d'aver davanti dei corpi che non sono forse piú grandi dei corpi umani ordinarii. Ma quest'effetto si vede ancor meglio nel ritratto di Lucifero. Egli è piú che mai grande quando fa sentire al Poeta *alquanto vento* fin nella Tolomea;[1] e vediamo balenarci davanti alla mente il concetto di una spaventosa immensità anche per il verso: *sí che tre venti si movean da ello.* Ma perché Dante vuol poi darci le misure materiali di quel non piú visto mostro e tenta stabilire delle relazioni precise tra sé stesso e i giganti, e i giganti e Lucifero; quel *dificio*, quella mostruosa costruzione medioevale, a poco a poco si rimpiccolisce non solo nella nostra mente, ma anche in quella del Poeta. La parte di quell'immenso corpo che egli vedeva sorgere fuori della ghiaccia non poteva esser alta, a voler stare alle sue parole, meno di un 400 metri; ma, con tutto ciò, egli può esaminare, come se fossero molto vicini, i tre dannati che sono nelle bocche del mostro, e veder la schiena di Giuda Scariotto tutta brulla di pelle; e le unghie immani di Lucifero potevano graffiare la schiena di quell'uomo, ossia di quella formica.

La vera spiegazione di questi fatti si deve trovare in questo, che la mente nostra è in realtà incapace d'immaginare nella loro reale estensione i corpi straordinariamente grandi. È facile dire, per

---

[1] *Inf.*, XXXIII, 103.

es., che l'Africa, l'Asia, ecc. sono regioni immense: ma, quando cercherete di veder davanti a voi quelle distanze sconfinate, v'accorgerete con maraviglia che, in realtà, non riuscite a immaginare spazii molto piú vasti di quelli delle Carte geografiche delle regioni sunnominate, che, da bambini, solevate forse vedere sulle pareti della vostra scuola. E questo deriva dalla natura del nostro senso della vista, che, da vicino, i corpi grandissimi, è abituata a vederli solo parzialmente; e, da lontano, rimpiccioliti. Ma, se la nostra fantasia è incapace di rappresentarsi le forme materiali immensamente grandi, essa non è parimenti incapace di concepire una grandezza d'animo, una forza, una potenza di quantità e valore cieco e indeterminato e che trascenda all'infinito i miseri limiti del corpo in cui s'accende e vive, o, in generale, della causa che la produce. E l'attitudine a questi altissime concezioni può compensarci per via indiretta della nostra incapacità a immaginare vastissime estensioni materiali. Anzi, come abbiamo già detto, la visione delle forme materiali è spesso aiutata e sostenuta da quella delle energie puramente spirituali.

La conclusione è che la grandezza inaudita che il Poeta assegna al corpo di Lucifero riesce priva d'ogni efficacia perché noi non giungiamo ad immaginarla. Dante poteva oramai anche raddoppiare e triplicare le misure di quel corpo, e sarebbe stato lo stesso: noi avremmo sempre finito per tornare a ridurre quelle forme mostruose dentro quelle ristrette misure che possono essere accolte dall'occhio della nostra mente. Strana cosa che l'arte di Dante si sia mostrata cosí medioevale, cosí rozza nell'immagine dell'avversario d'ogni bene, dell'Uno e trino che cerca di opporsi all'altro Uno e trino che in tutte parti impera. Questo mostro immane, con l'inutile

corpaccio morto, non vale neppur uno di quei suoi ministri, pieni di maliziosa gaiezza, i quali portano la viva luce del comico sulla sudicia bolgia dei barattieri. E fra tutti come s'innalza bronzeo e superbo quel diavol nero che il Poeta vide arrivare su per lo scoglio correndo!

> Ahi quanto egli era nell'aspetto fiero!
> e quanto mi parea sull'alto acerbo
> con l'ale aperte e sovra i piè leggiero!
> L'omero suo ch'era acuto e superbo....
>
> (*Inf.*, XXI, 31-33).

Ecco i veri demonii; e stanno degnamente in loro compagnia il nero cherubino che confonde con la sua logica S. Francesco e quello che *mosse il fumo e il vento per la virtú che sua natura diede. Il verme reo che il mondo fora* è oramai un re detronizzato. Dal suo seno sono usciti tanti figli maliziosi, e, fuggendo sulle ali di pipistrello, gli ànno portato via tutta la vita.

***

Una specie particolare di ritratti è quella che chiameremo *in progressione*, perché le forme si vengono rivelando a poco a poco, via via che si liberano dal velo interposto dalla distanza o da altro. Anche in questa classe di ritratti Dante si mostra sovrano per l'arte sua. Notevolissima è la rappresentazione dell'angelo bianco che arriva al Purgatorio (*Purg.*, II, 13-24):

> Ed ecco, qual nel presso del mattino
> per li grossi vapor Marte rosseggia
> giú nel ponente sopra il suol marino,

cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia
un lume per lo mar venir sí ratto,
che il mover suo nessun volar pareggia:

dal qual com'io un poco ebbi ritratto
l'occhio per domandar lo duca mio
rividil piú lucente e maggior fatto.

Poi d'ogni lato ad esso m'apparío
un non sapeva che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscío.

Benissimo l'apparire, avanti, il lume del viso e poi il bianco delle ali e del vestimento; e il bianco delle ali appare prima di quello del vestimento, perché esse sono larghissime, e forse anche per l'agitarsi di quell'*eterne penne*. E il bianco da principio è *un non sapeva che*, e poi viene a limitarsi e a delinearsi nelle sue forme precise.

Un altro energico esempio di *ritratto in progressione* si può trovare nella rappresentazione dei Giganti, della quale abbiamo già dovuto discorrere per altro motivo:

Poco portai in là volta la testa,
che mi parve veder molte alte torri;
ond'io: "Maestro, di', che terra è questa?"

Ed egli a me: "Però che tu trascorri
per le tenebre troppo dalla lungi,
avvien che poi nel maginare aborri.

Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
quanto il senso s'inganna di lontano;
però alquanto piú te stesso pungi".

Poi caramente mi prese per mano
e disse: "Pria che noi siam piú avanti,
acciocché il fatto men ti paia strano

sappi che non son torri, ma giganti
e son nel pozzo intorno dalla ripa
dall'umbilico in giuso tutti quanti".

Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
ciò che cela il vapor che l'aere stipa;

cosí forando l'aura grossa e scura,
piú e piú appressando in vêr la sponda
fuggíemi errore, e crescémi paura.

Però che come in su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona
cosí la proda che il pozzo circonda

torreggiavan di mezzo la persona
gli orribili giganti, cui minaccia
Giove dal cielo ancora quando tuona.

Ed io scorgeva già d'alcun la faccia
le spalle e il petto, e del ventre gran parte
e per le coste giú ambe le braccia.

(*Inf.*, XXXI, 19-48).

Possiamo aggiungere la descrizione di Lucifero che da lontano offre l'immagine di un enorme mulino a vento, e quella dei Superbi del Purgatorio che s'avanzano curvi e rannicchiati sotto il peso dei sassi:

" *Vexilla regis prodeunt inferni*
verso di noi; però dinanzi mira,
disse il maestro mio, se tu il discerni ".

Come quando una grossa nebbia spira,
o quando l'emisperio nostro annotta
par da lungi un mulin che il vento gira;

veder mi parve un tal dificio allotta
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Quando noi fummo fatti tanto avanti
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,

dinanzi mi si tolse, e fe' restarmi,
" Ecco Dite, dicendo . . . . . .

(*Inf.*, XXXIV, 1-6 e 16-20).

E ora guardiamo i Superbi:

Io cominciai: "Maestro, quel ch'io veggio
mover a noi, non mi sembran persone,
e non so che, sí nel veder vaneggio".

Ed egli a me: "La grave condizione
di lor tormento a terra li rannicchia
sí che i miei occhi pria n'ebber tenzone.

Ma guarda fiso là e disviticchia
col viso quel che vien sotto a quei sassi:
già scorger puoi come ciascun si picchia.

. . . . . .

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giunger le ginocchia al petto,

la qual fa del non ver vera rancura
nascere in chi la vede: cosí fatti
vid'io color quando posi ben cura.

(*Purg.*, X, 112-120 e 130-135).

In quest'ultimo caso la rappresentazione della figura si fonde con quella dell'atteggiamento che è alla fine reso cosí al vivo mediante il paragone con le cariatidi (v. pag. 96).

***

Ma, qualunque sia il carattere, la qualità e la potenza dei ritratti in Dante, e siano essi scolpiti con pochi, ma gagliardi tocchi, o siano ricchi di particolari (per quanto, naturalmente, lo comporta la maravigliosa brevità e robustezza del suo stile); questo rimane di costante in ogni caso, che le immagini, una volta fissate nella mente del Poeta, vi rimangono

come in *ferma rupe*, e accompagnano l'azione dei personaggi e ricompaiono coll'eventuale ricomparire di essi. E a volte, anzi, al loro ritorno in iscena, Dante ci manifesta qualche nuovo particolare, prima trascurato, delle loro forme corporee. Ricorriamo agli esempii. Nel III Canto dell' *Inferno*, egli ci fa vedere vivamente, con pochi tratti, Caronte che viene per nave:

> Ed ecco verso noi venir per nave
> un vecchio bianco per antico pelo,
> gridando: " Guai a voi, anime prave „ ecc.
>
> (*Inf.*, III, 82-84).

E quest'immagine non rimane divisa dall'azione successiva, e continua a vivere nella mente del Poeta. Infatti, poco piú sotto troviamo:

> Quinci fur quete le lanose gote
> al nocchier della livida palude....

Allo stesso modo, nel *Purgatorio*, dopo d'aver fatto il ritratto di Catone e dopo d'aver riportato le sue parole, Dante conchiude: *diss'ei movendo quelle oneste piume.* E, cosí, noi vediamo con straordinaria vivezza il movimento della bella barba maestosa, il quale accompagnando il movimento della bocca, accresce forza e solennità alla parola. Ma, per riguardo a Caronte, il Poeta non può fermarsi alle lanose gote, e al loro ondeggiare e al loro quetarsi. Subito dopo egli aggiunge un particolare nuovo e pieno di forte carattere: *le rote di fiamme intorno agli occhi.* E, quasi non ancora contento della viva espressione, continuando poi a descrivere l'azione del demonio fa di

nuovo fiammeggiare la torva luce infernale di quelle pupille con le parole:

> Caron dimonio, con occhi di bragia....

Al Canto V *Inf.* il Poeta dice che Minosse

> cignesi con la coda tante volte
> quantunque gradi vuol che giú sia messa.
>
> (vv. 11-12).

Nel Canto XXVII, quando Guido da Montefeltro narra del suo arrivo all' Inferno davanti a Minosse, ecco che la coda ricompare. Il demonio se l'avvolge otto volte al dosso duro, e poi per la gran rabbia se la morde: particolare nuovo e inaspettato che, come un potente tocco di pennello, dà improvvisamente piú vita e piú carattere alla bestiale figura del Giudice d'abisso.

Abbiamo riportato piú avanti il ritratto veramente scultorio che il Poeta fa di Cerbero. Ma, con tutto ciò, quel ritratto non è ancora terminato: il Dante vede piú di quel che dice; e quello ch'egli vede, lo sappiamo poi al Canto IX per mezzo dell'angelo che esclama, rampognando i demonii:

> Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
> ne porta ancor pelato il mento e il gozzo.
>
> (vv. 58-59)

Le snelle e poderose forme del *gran* Chirone (*Inf.*, XII, 70 sgg.) balzano davanti a noi piú che mai vive, specialmente per l'efficace accenno alla *gran bocca*, preceduto dalla descrizione dell'atto nuovo e bestiale di riavviarsi la barba selvaggia e intricata con la cocca di una freccia: ci par quasi di

udire la voce rauca e cavernosa dell'uomobestia, che esce fuori da quella gran bocca, la quale si apre come una voragine nera tra la scompigliata foresta di peli. La figura vive davanti alla nostra fantasia come davanti a quella del Poeta; il quale, volendo poi riportar la risposta del suo *buon duca* alle parole di maraviglia pronunziate dal Centauro *(Siete voi accorti*, ecc.), aggiunge con una nuova e piú che mai energica scalpellata:

e il mio buon duca che già gli era al petto....

Nel Canto XXI *Inf.* Malacoda, chiamando i suoi demonii, dà a Ciriatto la qualificazione di *sannuto*. E Dante, nel Canto seguente, quasi non sodisfatto di quel semplice epiteto, lo amplia, rappresentando con piú precisione e vigore:

E Ciriatto a cui di bocca uscia
d'ogni parte una zanna come a porco....

(vv. 55-56).

Dotata di ancor piú salda persistenza è la figura di mastro Adamo (*Inf.*, XXX, 49 sgg.). Dopo d'averci fatto vedere cosí vivamente quella smisurata ventraia con l'efficace similitudine del liuto, il Poeta ce la fa ritondeggiare davanti nella tragica sublime manifestazione dell'antico odio disperato del monetiere:

Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate
ombre che vanno intorno dicon vero:
ma che mi val, c'ho le membra legate?

S'io fossi pur di tanto ancor leggiero
che io potessi in cent'anni andare un oncia,
io sarei mosso già per lo sentiero

cercando lui tra questa gente sconcia....

(vv. 79-85).

E poi di nuovo rivediamo quell'*epa croia* e la sentiamo risonare come un tamburo sotto la fiera percossa di Sinone. E, durante il comico, violento battibecco dei due falsarii, essa torna a risorgerci a ogni momento davanti agli occhi per mezzo delle frasi: *le membra che son gravi; quel ch'avea enfiata l'epa; l'acqua marcia che il ventre innanzi agli occhi sí t'assiepa; ché s' io ho sete ed umor mi rinfarcia....*

Fra i molti altri esempii che potrei ancora citare, sceglierò quelli dei Canti XXIII e XXIV *Purg.* Ecco le anime dei golosi: (XXIII, 22-23).

Negli occhi era ciascuna oscura e cava,
pallida nella faccia, e tanto scema
che dall'ossa la pelle s'informava.

Non credo che cosí a buccia strema
Eresitone fosse fatto secco,
per digiunar, quando piú n'ebbe téma.

Io diceva fra me stesso pensando: " Ecco
la gente che perdé Jerusalemme,
quando Maria nel figlio die' di bécco „.

Parean le occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso degli uomini legge 'omo',
ben avría quivi conosciuto l'*emme*.

Dal modo come Dante ci dipinge, o, meglio, scolpisce queste anime miseramente consumate e disfatte, noi comprendiamo che egli le à viste con la solita acutezza e limpidezza del suo occhio di aquila; e perciò non riesce a sottrarsi allo spettacolo di quella magrezza spaventevole; e mentre riferisce i discorsi tenuti con quelle anime, quei poveri fasci d'ossa gli sono sempre davanti. E guardate con che arte egli congiunge all'azione di quegli spiriti l'immagine del loro viso asciutto e spolpato (v. 37 sgg. *passim*):

Già era in ammirar che sí gli affanna
per la cagione ancor non manifesta
di lor magrezza e di lor trista squamma;

ed ecco dal profondo della testa
volse a me gli occhi un'ombra . . . .
. . . . . .

Mai non l'avrei riconosciuto al viso,
ma nella voce sua mi fu palese
ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.

Questa favilla tutta mi raccese
mia conoscenza alla cambiata labbia
e ravvisai la faccia di Forese.

"Deh non contendere all'asciutta scabbia
che mi scolora, pregava, la pelle,
né a difetto di carne che io abbia „

ma dimmi il ver di te . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

La faccia tua, ch'io lagrimai già morta,
mi dà di pianger mo con minor doglia,
risposi lui, veggendola sí torta:

però mi di', per Dio, che sí vi sfoglia;
. . . . . .
. . . . . .

Ed egli a me: " Dall'eterno consiglio
cade virtú nell'acqua e nella pianta
rimaser retro, ond' io sí m'assottiglio „.

E nel Canto seguente (XXIV, 4 sgg. *passim*).

E l'ombre, che parean rose rimorte,
per le fosse degli occhi ammirazione
traean di me . . . . . .
. . . . . .

. . . . . Qui non si vieta
di nominar ciascun da ch'è sí munta
nostra sembianza via per la dieta

. . . . . .
. . . . . e quella faccia
di là da lui, piú che l'altre trapunta
. . . . . .

Ei mormorava, e non so che "Gentucca„
sentiva io là dov'ei sentía la piaga
della giustizia che sí li pilucca
. . . . . .

e per magrezza e per voler leggiera.

***

Non sarà, in fine, senza importanza il notare, per chi desidera di ricercar nell'opera dell'artista l'anima di lui, che i ritratti i quali Dante vagheggia e rappresenta piú volentieri, sono quelli che portano l'impronta della nobiltà e dell'*onestà* che ispira venerazione:

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio bianco per antico pelo....

(*Inf.*, III, 82-83).

Genti v'eran con occhi tardi e gravi
di grande autorità ne' lor sembianti.

(*Inf.*, IV, 112-113).

Vidi presso di me un veglio solo
degno di tanta riverenza in vista
che piú non dee a padre alcun figliuolo.

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capegli simigliante
de' quai cadeva al petto doppia lista.

Li raggi delle quattro luci sante
fregiavan sí la sua faccia di lume,
ch'io 'l vedea come il sol fosse davante.

(*Purg.*, I, 31-39).

Biond'era e bello e di gentile aspetto.

(*Purg.*, III, 107).

Diffuso era per gli occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio,
quale a tenero padre si conviene.

(*Parad.*, XXXI, 61-63).

E dove il ritratto si fonde con l'atteggiamento e risulta da esso, vediamo l'istessa preferenza per l'espressione di sentimenti nobili ed alti:

Mira colui con quella spada in mano
che vien dinanzi a' tre sí come sire.

(*Inf.*, IV, 86-87).

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
come avesse lo inferno in gran dispitto.

(*Inf.*, X, 35-36).

Chi è quel grande che non par che curi
l'incendio, e giace dispettoso e torto
sí che la pioggia non par che il maturi?

(*Inf.*, XIV, 46-48).

. . . . . Guarda quel grande che viene
e per dolor non par lagrima spanda:
quanto aspetto reale ancor ritiene!

(*Inf.*, XVIII, 83-85).

Vedi come si storce, e non fa motto.

(*Inf.*, XXXIV, 66).

. . . . . O anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa,
e nel mover degli occhi onesta e tarda!

Ella non ci diceva alcuna cosa;
ma lasciavane gir, solo sguardando
a guisa di lion quanto si posa.

(*Purg.*, VI, 61-66).

La gagliarda altera anima del Poeta passa, insieme con gli aspetti, i movimenti, gli atteggiamenti piú adatti a manifestarla, nelle nobili creature nate da lei.

II.

Il Manzoni fa anche lui raramente i ritratti fisici, tutto inteso com'è nello studio dei caratteri: eppure, la natura del suo libro, che è del tutto analitica, e ben diversa quindi da quella dell'opera di Dante, avrebbe consentito, anzi richiesto, una piú frequente pittura dell'aspetto dei personaggi, i quali non presentano per questa parte neppur lo svantaggio di esser troppo numerosi né troppo fugaci. Neanche di tutti i personaggi principali il Manzoni ci dipinge l'aspetto. Di Renzo, personaggio principalissimo, non ci rappresenta che il modo com'era vestito il giorno delle nozze; e neppur una parola del viso e della corporatura: " Comparve davanti a don Abbondio in gran gala, con penne di vario colore al cappello, col suo pugnale dal manico bello, nel taschino dei calzoni, con una cert'aria di festa e nello stesso tempo di braveria comune allora agli uomini più quieti (II) „. E di don Rodrigo sappiamo solo che abitualmente doveva avere il viso burbero, accigliato e superbioso, ma lo sappiamo per via indiretta, perché al Cap. VII si legge che egli aveva, quel giorno, il viso piú burbero, piú superbioso, piú accigliato del solito. Del suo viso si torna a parlare al Cap. XXXV, ma solo per notarvi, in modo generico, gli spaventosi segni della peste. Silenzio assoluto anche sul viso di Perpetua e di Agnese. Sembra che il Manzoni abbia una ripugnanza spe-

ciale a rappresentare il viso della donna invecchiata, ad aggirarsi tra quei malinconici ruderi della passata grandezza. Egli si lascia andare una volta sola a descrivere un viso di vecchia, ma, questa volta, la vecchia è anche malvagia: alla malvagità dell'animo s'accorda bene la bruttezza del viso. La descrizione è, del resto, generica e rapidissima: "La vedo (*la carrozza*), rispose la vecchia, cacciando avanti il mento appuntato e aguzzando gli occhi infossati, come se cercasse di spingerli su gli orli delle occhiaie (XX)„. E poco dopo, al capitolo seguente: "La vecchia, col mento sullo sportello....„ E piú sotto: " Chi siete?„ domandava con ansietà Lucia al ceffo sconosciuto e deforme....„ E questi pochi tocchi, insieme col ritratto di don Abbondio e dell'Azzecca-garbugli, formano, si può dire, tutto il comico che al Manzoni è piaciuto d'accogliere nell'aspetto dei suoi personaggi. Eppure, a quali pennellate maestre non avrebbero potuto offrir l'occasione le fattezze di don Ferrante e di donna Prassede, cosí ben rappresentati nei loro comici caratteri immortali. E il sarto e tanti altri! Ma, come ó già osservato, il Manzoni, che à gli occhi cosí acuti per entrare nell'interno dei cuori, non sempre ama di arrestarsi a guardare le forme corporee di quei personaggi che gli escono dalle mani creatrici. E di lui non si può affermare, come abbiamo creduto di poter fare per Dante, che i personaggi rappresentati con piú cura fisicamente siano d'ordinario i meno vivi nel carattere; perché troviamo che la maggior parte dei ritratti fisici ch'egli ci dà, appartengono appunto ai personaggi piú profondamente visti dal lato morale. Di Lucia sappiamo ch'era bella, benché forse non tanto tanto, e aveva i capelli neri e le sopracciglia anch'esse nere e lunghe e due neri

occhioni; e che avesse gli occhioni lo sappiamo solo perché essi non piacevano a donna Prassede, a cui non piaceva neppure " quella testina bassa, col mento inchiodato sulla fontanella della gola (XXV) „; e non perché li avessimo qualche volta visti scintillare nelle ore passate in sua compagnia. Ma conosciamo per compenso, nei piú minuti particolari, il suo abbigliamento da sposa: " I suoi neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d'argento, che si dividevano all'intorno, quasi a guisa di raggi di un'aureola.... Intorno al collo aveva un vezzo di granati alternati con bottoni d'oro a filigrana: portava un bel busto di broccato a fiori, con le maniche separate e allacciate da bei nastri: una corta gonnella di filaticcio di seta, a pieghe fitte e minute, due calze vermiglie, due pianelle, di seta anch'esse, a ricami .... (II) „. E questi particolari sarebbero a dir vero troppi, se non fossero scusati dal fatto che qui si descrive l'abbigliamento d'una sposa, ossia un modo di vestire fuori dall'ordinario. Ma del corpo giovanile che riempiva quelle vesti e che coi suoi movimenti, con le sue sporgenze si doveva affermare, per quanto onestissimamente, anche al di fuori, nessuna notizia. Si direbbe che il Manzoni abbia quasi quasi paura di mostrarci anche il viso dalla promessa sposa; e, se torna di tanto in tanto, durante il racconto, a scoprircene qualche piccola parte, lo fa, quasi sempre, solo per mostrarci che quel viso si è fatto rosso, o rosso rosso. Fortuna per noi che esso si colora di rosso abbastanza spesso, anzi troppo spesso per un'anima cosí semplice e innocente. Una volta sola il Manzoni à avuto per riguardo all' immagine corporea

della sua Lucia una frase energica ed è quando riassume tutta la giovanile persona in *una treccia nera* e la mette accanto alla *barba bianca* di fra Cristoforo. " Tre sole immagini gli si presentavano (a Renzo) non accompagnate da alcuna memoria amara, nette d'ogni sospetto, amabili in tutto; e due principalmente, molto differenti al certo, strettamente legate nel cuore del giovane: una treccia nera e una barba bianca (XVII) ".

Il piú elaborato dei ritratti del Manzoni è quello della Monaca di Monza, la quale è anche uno dei caratteri da lui meglio visti e studiati: " Il suo aspetto che poteva mostrare venticinqu'anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e direi quasi scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza;[1] un'altra benda a pieghe circondava il viso e terminava sotto il mento in un soggolo che si stendeva alquanto sul petto a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano con un rapido movimento. Due occhi neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierci la ri-

---

[1] Riguardo al *bianco* sul *bianco* cfr. DANTE, *Parad.*, III, 12-15: *Tornan dei nostri visi le postille — debili sí che perla in bianca fronte — non vien men tosto alle nostre pupille.*

velazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi si avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio di un pensiero nascosto, d'una preoccupazione famigliare all'animo e piú forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una certa estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo sbiadito, pure spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari e troppo risolute per una donna, non che per una monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qual cosa di studiato e di negletto, che annunziava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolaresca e dalla benda usciva su una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati nella cerimonia solenne del vestimento (IX) „.

Ma neppur questo ritratto, attorno al quale l'A. si è tanto affaticato, si può dire che sia ben riuscito. E, innanzi tutto, esso è troppo lungo e tormentato: il che mostrerebbe che il Manzoni non à visto il suo personaggio in una sola potente e sintetica occhiata: egli l'à visto un po' per volta, una parte dopo l'altra: il che val quanto dire che non l'à veduto bene. L'insistere con tanta fatica su certe minuzie, il descrivere a una a una tante

forme e fattezze della persona e tante parti del vestito mostrano chiaramente che l'A. vuol riparare con una scrupolosa, ma facile, visione analitica, all'incapacità d'una visione sintetica e fortemente organizzatrice. Quanto valgono meglio di questo tormentato e minuzioso ritratto quegli occhietti di educande che si vedevano luccicare qua e là a mezz'aria e quei visini che spuntavano tra le tonache il giorno che Gertrude andò insieme col Principe al Monastero per chiedere d'esservi ammessa (X). Inutile, in ispecial modo, la misera enumerazione di quei particolari del vestito da monaca, che si sarebbero certo potuti presentare da sé alla mente del lettore, appena conosciuto l'ordine al quale la suora apparteneva.

È vero che l'A., nella rappresentazione del viso, mette qui sapientemente in vista le sole parti piú nobili e piú atte a manifestare lo spirito, ossia la fronte, gli occhi e la bocca, e le descrive solo in quanto si muovono e agiscono, e diventano cosí capaci della detta manifestazione; ed è anche vero che, del resto della persona, nota solo quello che può servire a rivelarci il carattere della *signora* (magistrale la pennellata della ciocchetta dei capelli); ma questi pregi non bastano a compensare i difetti che abbiamo gia notati; e c'è di piú che l'elaborato e faticoso ritratto rimane poi diviso del tutto dall'azione del personaggio, mentre avrebbe dovuto vivere innestato e fuso con essa. L'A. l'à messo insieme con ogni industria quasi per adempiere un dovere: quello dalla prima presentazione; e poi lo lascia da parte e se ne dimentica; e con lui se ne dimentica naturalmente anche il lettore; e l'azione procede senza la *persona*, la quale presto si disgrega e torna nel nulla. Poiché, è vero che il Manzoni parla del

movimento di quella bocca, di quegli occhi, di quella fronte, di tutta quella persona " ben formata „ (notate l'ardire mostrato questa volta dall'A. il quale, abbiamo visto, non dice una parola della persona di Lucia); ma questi movimenti non sono determinati e particolari, né individuati in una data e precisa azione: non si parla della tal volta o della tal altra in cui quella fronte, quegli occhi, quella bocca, quella vita si mossero; ma solo, cosí in genere, di tutte le volte che si movevano; e l'accenno riesce, cosí, naturalmente vago e scolorito. Abbiamo potuto vedere come Dante segua costantemente una via ben diversa.

Subito dopo il ritratto della Monaca di Monza, viene, per l'arte con cui è elaborato, quello di fra Cristoforo; ma è meglio riuscito del primo perché meno particolareggiato o con tratti piú forti e potenti. Anche qui le parti principali del viso e le loro qualità fondamentali sono enumerate solo in quanto si muovono e diventano cosí testimoni del core. Ma non riesce ben chiaro, e sembra un pensiero troppo studiato quello che l'A. dice del maggior risalto che alle forme rilevate della parte superiore del viso dava la barba bianca e lunga: invece quella barba, con lo sporgere che faceva, e col richiamare su di sé l'attenzione, avrebbe forse dovuto produrre l'effetto opposto. E non pare che qui si tratti di un forte contrasto di colore; tanto piú che (come poi veniamo a sapere al Cap. VIII) la faccia del frate era pallida. Ma leggiamo le parole dell'A.: " Il padre Cristoforo da *** era un uomo piú vicino ai sessanta che ai cinquant'anni. Il suo capo raso, salvo la piccola corona di capelli che vi girava intorno secondo il rito cappuccinesco, s'alzava di tempo in tempo con un movimento che lasciava

trasparire un non so che d'altero e d'inquieto; e subito s'abbassava per riflessione d'umiltà. La barba bianca e lunga che gli copriva le guance e il mento faceva ancor piú risaltare le forme rilevate dalla parte superiore del volto alle quali un'astinenza già da un pezzo abituale aveva assai piú aggiunto di gravità che tolto d'espressione. Due occhi incavati eran per lo piú chinati a terra, ma talvolta sfolgoravano con vivacità repentina; come due cavalli bizzarri, condotti a mano da un cocchiere, col quale sanno, per esperienza, che non si può vincerla, pure fanno, di tempo in tempo, qualche sgambetto, che scontan subito, con una buona tirata di morso (IV) „. L'ultimo tocco è il piú forte e il piú scultorio; il Manzoni non à avuto mai a proposito delle forme dei suoi personaggi una frase piú efficace. E tutto il ritratto è stato da lui visto con maggior chiarezza e sincerità di quello della Monaca di Monza; tanto è vero che non vien mai dimenticato del tutto e si mescola in qualche modo, qua e là, all'azione successiva.

Nella maravigliosa scena del perdono (IV), fra Cristoforo si pone in ginocchio ai piedi del fratello dell'ucciso, *chinando la testa rasa*.... E nel Cap. V: "....appena ebbe data un'occhiata alle donne, dovette accorgersi che i suoi presentimenti non erano falsi. Onde.... *alzando la barba* con moto leggiero della testa all'indietro.... „ E poco dopo: "....appoggiò il gomito sinistro sul ginocchio, chinò la fronte sulla palma, e con la destra strinse la *barba* e il mento come per tener ferme e unite tutte le potenze dell'animo „. — "Il padre Cristoforo, quel bel vecchio, tu sai (dice Agnese a Menico al Cap. VII) con la *barba bianca* „. E quando Renzo (Cap. VIII), fuggiasco con Lucia e Agnese, sospinse bel bello la

porta della chiesa del convento, " la luna, entrando per lo spiraglio, illuminò la faccia pallida e la *barba d'argento* del padre Cristoforo che stava quivi ritto in aspettativa „. E questa bella barba paterna e affettuosa, la rivediamo poi mutata in ministra di terrore attraverso la torbida fantasia di don Rodrigo in quell'angosciosa notte del sogno (XXXIII): " Vide un pulpito, e dal parapetto di quello spuntar su un non so che di convesso, liscio e luccicante; poi alzarsi e comparir distinta una testa pelata, poi due occhi, un viso, una *barba lunga e bianca*, un frate ritto, fuor del parapetto fino alla cintola... „ Par d'essere davanti a Farinata: *Vedi là Farinata che s'é dritto*; — *dalla cintola in su tutto il vedrai.*

Ed ecco che non molto dopo ritroviamo il frate nel lazzaretto, e non più terribile e spaventoso, ma accasciato e disfatto: " il portamento curvo e stentato; il viso scarno e smorto; in tutto si vedeva una natura esausta, una carne rotta e cadente, che s'aiutava, si sorreggeva ogni momento con uno sforzo dell'animo.... L'occhio soltanto era quello di prima, e un non so che di piú vivo e piú splendido; quasi la carità, sublimata nell'estremo dell'opera, ed esultante di sentirsi vicino al suo principio, ci rimettesse un fuoco piú ardente e piú puro di quello che l'infermità ci andava a poco a poco spegnendo „. E quella testa trova ancora la forza di sollevarsi improvvisamente con impeto e quegli occhi possono ancora lampeggiare di un fuoco terribile davanti alle parole di minaccia che il buon Renzo pronunzia contro don Rodrigo: " — Sciagurato! — gridò il padre Cristoforo con una voce che aveva ripresa tutta l'antica pienezza e sonorità: — Sciagurato! — e la sua testa cadente sul petto s'era sollevata; e le

gote si colorivano dell'antica vita; e il fuoco degli occhi aveva un non so che di terribile.... (XXXV) „.

Ma non ostante questa lodevole persistenza dell'immagine di fra Cristoforo durante lo svolgimento dell'azione del romanzo, noi non possiamo cogliere in atto una volta sola il piú bello e il piú drammatico carattere del capo raso del frate, che " s'alzava di tempo in tempo con un movimento che lasciava trasparire un non so che d'altero e d'inquieto; e subito s'abbassava per riflessione d'umiltà (IV)„; e andavan d'accordo coi movimenti del capo i movimenti e l'espressione degli occhi. E bisogna aggiungere, oltre a ciò, che, se alcune parti dell'immagine di fra Cristoforo persistono con insolita vivezza nella mente dell'A., non c'è forse da fargliene gran merito, perchè queste parti sono in modo speciale la *testa rasa* e la *barba lunga e bianca:* caratteri generici che si risvegliano facilmente nella mente di ognuno con la sola e semplice idea di cappuccino:[1] e non erano certamente essi che concorrevano a formare quel che c'era di piú individuale in padre Cristoforo.

Bello nelle sue poche ma forti linee è il ritratto dell'innominato: " Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli rimanevano; rugosa la faccia; a prima vista gli si sarebbe dato piú dei sessant'anni che aveva; ma il contegno, le mosse, la durezza risentita dei lineamenti, il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi indicavano una forza di corpo e

---

[1] V. Manfredi Porena, *Alcune osservazioni sulla descrizione dei caratteri fisici dei personaggi nel Romanzo del Manzoni*, nei nn. 298 e 299 del *Corriere di Napoli* (anno XXVIII). Non mi paiono tutte giuste queste *osservazioni;* ma qua e là se ne trovan di quelle che son piene di verità e dànno indizio di singolare acume.

d'animo che sarebbe stata straordinaria in un giovane (XX) „. Qui sono mostrati (meglio ancora che nel ritratto di padre Cristoforo) solo pochi punti principali, in maniera che ciascuno di noi ci possa costruir su, pur mantenendosi dentro certi limiti necessarii, una faccia a modo suo. Ma anche questo ritratto si può dire che muoia appena nato; e non accompagna fedelmente lo svolgersi del potente carattere del personaggio. Al Cap. XXIV ricompare l'alta statura e si mostra piú nettamente: " L'innominato.... alzò la testa che passava tutta quella della brigata e disse.... „.

Fa contrasto col ritratto dell'innominato quello dell'arcivescovo, di quest'altra straordinaria energia, ma volta al bene: " La presenza di Federigo era di quelle che annunziano una superiorità e la fanno amare. Il portamento era naturalmente composto e quasi involontariamente maestoso, non incurvato, né impigrito punto dagli anni; l'occhio grave e vivace, la fronte serena e pensierosa; con la canizie, nel pallore, tra i segni dell'astinenza, della meditazione, della fatica, una specie di floridezza verginale: tutte le forme del volto indicavano che, in altra età, c'era stata quella che piú propriamente si chiama bellezza: l'abitudine dei pensieri solenni e benevoli, la pace interna d'una lunga vita, l'amore degli uomini, la gioia continua di una speranza ineffabile, vi avevano sostituita una, direi quasi, bellezza senile, che spiccava ancor piú in quella magnifica semplicità della porpora „. Il ritratto é forse troppo lungo e verboso per poter riuscire efficace: e, trattandosi di un personaggio realmente esistito, é anche un po' troppo generico e indeterminato. Anch'esso passa e scompare rapidamente come la figura d'una proiezione fotografica. Solo

ci si fa rivedere poco dopo, per un momento (e per mostrarci, piú che le fattezze per sé, gli affetti che le atteggiano), nel presentarsi del Cardinale a fianco dell'innominato sull'uscio d'una stanza, in casa del curato di ***: " La mirabile coppia apparve agli sguardi bramosi del clero raccolto nella stanza. Si videro que' due volti sui quali era dipinta una commozione diversa, ma ugualmente profonda; una tenerezza riconoscente, un'umile gioia nell'aspetto venerabile di Federigo; in quello dell'innominato, una confusione temperata di conforto, un nuovo pudore, una compunzione, dalla quale però traspariva tutto il vigore di quella selvaggia e risentita natura „. Mi pare che il Manzoni abbia voluto vedere troppe cose in una volta nei visi di questa *mirabile coppia.* Anche al Cap. XXXIV egli scrisse del viso di una donna: " Ma la prima l'unica persona che (Renzo) vide, fu un'altra donna, distante forse una ventina di passi; la quale con un viso ch'esprimeva terrore, odio, impazienza, malizia . . . „.

***

Abbiamo visto che di ritratti comici femminili il Manzoni non ci dà che quello della vecchiaccia ch'era a servizio nel castello dell'innominato. Degli uomini non ci presenta con aspetto comico che don Abbondio e l'Azzecca-garbugli; ma piú specialmente quest'ultimo. Una cert'aria di comico si può per altro trovare anche sulla faccia dell'oste " la quale stava immobile come un ritratto: una faccia pienotta e lucente, con una barbetta folta, rossiccia e due occhietti chiari e fissi (XIV) „. Questo ritratto è anche uno dei piú vivi che ci abbia lasciati il Manzoni. E tra i personaggi che non entrano

direttamente nell'azione del romanzo, è comico " quel grassotto, che stava ritto sulla soglia della bottega, a gambe larghe, con le mani di dietro, con la pancia in fuori; col mento in aria, dal quale pendeva una gran pappagorgia, e che, non avendo altro che fare, andava alternativamente sollevando sulla punta dei piedi la sua massa tremolante, e lasciandola ricadere sui calcagni.... (XVI) „; ed è anche leggermente comico il ritratto di padre Zaccaria, messo in bocca a fra Galdino, che dice ad Agnese: " È un uomo di vaglia, vedete, il padre Zaccaria. E non istate a badare, come fanno certi ignoranti, che sia così mingherlino, con una vocina fessa, e una barbetta misera misera: non dico per predicare, perché ognuno ha i suoi doni; ma per dar dei pareri, è un uomo, sapete? (XVIII) „. Si direbbe, in generale, che l'A. temesse, quasi, di attirare il ridicolo sulle forme dei suoi personaggi: eppure egli si diverte tanto volentieri a ridere e a farci ridere sulle debolezze morali di molti di essi. La spiegazione di questo fatto si può forse trovare in ciò che al Manzoni non piace che le cause del riso appaiano troppo aperte, a prima vista: egli si compiace di velarle e dissimularle, e desidera che l'intelligenza del lettore le scopra da sé a poco a poco: ciò contribuisce a nobilitare in certo modo i suoi personaggi, anche i piú ricchi di caratteri comici (e sia d'esempio fra Galdino) e li salva dall'onta di risa troppo facili e sguaiate. Ma con le forme corporee non si sarebbe potuto ripetere il gioco. Una volta rappresentate, esse vengono percepite immediatamente, e piú facilmente suscitano quelle risa subitanee e clamorose che al Manzoni premeva di evitare, specialmente a riguardo di chi, pur essendo ignorante e pieno di superstizione, vestiva l'abito religioso. Perciò della persona di fra Galdino egli non

dice nulla: una volta sola gli fa ritirare nel cappuccio la *testa rasa* (XVIII); ma tutti i cappuccini ànno, o dovrebbero avere, la testa rasa, e tutti avranno l'abitudine di ritirarla, qualche volta, nel cappuccio. E se non son taciuti, sia pure in modo indiretto, i tratti curiosi della figura di padre Zaccaria, bisogna ricordarsi che l'effetto è temperato dalle lodi al suo valore intellettuale che precedono e seguono quelle brevi notizie sul suo aspetto. L'A. si mostra più audace con don Abbondio; ma è sempre poco, rispetto a quello ch'egli avrebbe potuto fare e assai facilmente: "Don Abbondio stava.... sur una vecchia seggiola, ravvolto in una vecchia zimarra, con in capo una vecchia papalina che gli faceva cornice intorno alla faccia, al lume scarso di una piccola lucerna. Due folte ciocche di capelli che gli scappavano fuor della papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti e sparsi su quella faccia bruna e rugosa potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve sporgenti da un dirupo al chiaro di luna (VIII)". Come ò detto l'A. è timido, e non si lascia andare a presentarci in tutta la sua fresca e viva realtà una faccia degna di quel carattere che egli à scolpito così magistralmente. Il comico è cercato non per mezzo delle fattezze per sé stesse, ma con la ripetizione delle parole *vecchia* e *folta* e con l'effetto che in quel dato momento facevano i capelli e la barba bianca e la faccia bruna e rugosa illuminati dalla lucerna: effetto messo in rilievo con una similitudine efficace, ma forse un po' ardita, che s'allontana, ed è curioso, dalla solita, misurata, anzi troppo misurata temperanza dell'arte manzoniana.

Il dottor Azzecca-garbugli si può dire che sia l'unico personaggio a cui l'A. abbia osato di dare

un aspetto pienamente comico. Le parole sono messe in bocca ad Agnese: " Cercate quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso e una voglia di lampone sulla guancia (III) „. Qui non mancano davvero le note caratteristiche e i segni, come li chiamano, di riconoscimento. Questo ritratto che, nella sua forza e brevità, è uno dei migliori del Manzoni, à anche il merito di mantenersi abbastanza vivo e persistente nel pensiero di lui. Egli si diverte con quel naso che qualche volta torna a rosseggiarci davanti e a farci ridere come sanno far ridere i nasi: " Eh via! interruppe subito il dottore, aggrottando le ciglia, aggrinzando il naso rosso e storcendo la bocca.... „ (Cap. III). " In faccia al podestà, in atto d'un rispetto il piú puro, il piú sviscerato sedeva il nostro dottor Azzecca-garbugli, in cappa nera e col naso piú rubicondo del solito (V) „. " Tirato fuori del bicchiere un naso piú vermiglio e piú lucente di quello.... (V) „. Ma anche questo ritratto che, come abbiamo detto, è uno dei meglio riusciti del Manzoni, è senza profondità; e l'A. non ci aiuta a veder rispecchiato in esso il carattere del volgare imbroglione e parassita. Nessuna parola dell'occhio e dei movimenti dei muscoli di quel viso sul quale spesso dovevano unirsi, incrociarsi e produrre le piú strane contrazioni i sentimenti veri e i simulati. Di don Abbondio, almeno, il Manzoni ci fa poi sapere che aveva gli *occhi grigi*, i quali, davanti a Renzo, il giorno dopo del famoso incontro coi bravi, " andavano scappando qua e là com'avessero avuto paura d'incontrarsi con le parole.... (II) „. Aggiungerò qui che anche il ritratto di don Abbondio, come la maggior parte dei ritratti manzoniani, manca di persistenza: quei baffi, quel pizzo bianco, quella faccia bruna e rugosa non appaiono che una

volta sola durante la lunga azione del romanzo; eppure che larga fonte di comico avrebbe potuto offrire all'A. il contrasto tra quella faccia irta di peli, e forse fiera in apparenza, e quel carattere cosí ricco d'infantili paure! Solo al Cap. XXXIII si riaccenna alle forme del corpo di don Abbondio. Egli à già avuto la peste e il suo viso è pallido e smunto come quello di ogni convalescente.... Ma abbiamo un particolare nuovo: "si vedevan quelle povere braccia ballar nelle maniche dove altre volte stavano appena per l'appunto". Questo ci fa supporre che prima della malattia don Abbondio fosse grasso: trattandosi d'una nota cosí interessante, la conosciamo un po' tardi, in verità.

Il Graf loda il Manzoni per la sobrietà dei tocchi con i quali egli accenna alla figura di don Abbondio: "Quanti altri romanzieri avrebbero impiegate le due e le tre pagine per ritrarcelo intero quel prete, dalla testa ai piedi, senza lasciarne una sola fattezza! Ma col Manzoni non c'è bisogno. Qui l'anima crea il suo corpo...." [1]. È vero: qui l'anima crea il suo corpo, ma lo crea senza tener conto dei caratteri fisici segnati dall'A., i quali non sono individuali, ma generici, e non messi in relazione col carattere: e io credo che forse pochi lettori ricordino, quando don Abbondio ricompare in scena, ch'egli à i baffi e il pizzo e la faccia bruna e rugosa. E se è cosí, era inutile che il Manzoni facesse allusione a quelle poche note insignificanti della figura di don Abbondio, il quale, cosí caratteristico e cosí vivo nell'anima, avrebbe dovuto esser vivo e caratteristico anche nel corpo;

---

[1] *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, saggi di A. Graf., Torino, Loescher, 1898, pag. 161-162.

ma poiché l'A. non era riuscito a vederlo, sarebbe stato meglio che si fosse rimesso del tutto alla fantasia del lettore.

Anche noi, come il Graf, desideriamo e ammiriamo nei ritratti dell'arte della parola la concisione e la sobrietà: la lunghezza in questi casi a nulla giova, anzi imbroglia, confonde e disgrega: ma nella sobrietà bisogna riuscire profondi, nuovi e magistrali: anche nell'arte del disegno si può far con pochi tratti una figura che riesca piú viva e piú potente d'un'altra lungamente elaborata, e ricca dei piú minuti particolari; ma, perché questo avvenga, bisogna che ogni tratto sia un colpo di mano maestra e ci dia uno dei caratteri fondamentali.

Metteremo fine a quest'elenco di ritratti manzoniani col ricordare una specie di *ritratto in progressione,* il quale va raffrontato con quelli dello stesso genere che abbiamo visti in Dante: " Ma piú sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate (*inutile e brutto questo* piegate): come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione escivan due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivan innanzi barcollando. Renzo guardò piú attentamente, e vide che quel gran corpo era la sottana che la donna teneva per il lembo con dentro farina .... (XI) „. E neppur questa figura in progressione si può dir ben riuscita: Renzo era un campagnuolo; e l'abitudine che si à in campagna a veder portar pesi alla maniera di quella donna, doveva subito fargli capire che poteva esser mai quel pancione smisurato, tanto piú che insieme con la donna andavano un uomo e un ragazzotto, i quali portavano chiaramente un carico, l'uno sulle spalle e l'altro sul capo; né dovevano esser poi tanto lon-

tani, una volta che Renzo aveva già potuto osservare che essi avevano " i vestiti o gli stracci infarinati, infarinati i visi, e di piú stravolti e accesi ". E questo non è tutto: Renzo aveva anche notato che tutti e tre andavano " curvi per il peso ": ma la donna, se aveva quel gran pancione, doveva invece cercar l'equilibrio spingendo all'indietro la parte superiore della persona.

*
* *

Anche il Manzoni, seguendo l'esempio di Dante, qualche volta nota opportunamente, al tornare in scena dei personaggi, qualche nuova qualità nella loro figura: abbiamo visto della faccia pallida di padre Cristoforo, delle braccia che ballavan nelle maniche e degli occhi grigi di don Abbondio, della statura dell'innominato e degli occhioni di Lucia che non piacevano a donna Prassede; qui aggiungeremo che, subito dopo la sapiente e faticosa descrizione dell'aspetto della Monaca di Monza, appena essa ci si mostra in azione, vien notato che aveva le "*bianchissime dita* (Cap. IX) intrecciate nei voti ". Delle dita, o delle mani, non s'era fatto cenno avanti.

Se dovessimo ricercare, come abbiamo fatto per Dante, quali figure, quali aspetti umani il Manzoni veda e rappresenti piú volentieri, potremmo forse trovare che sono quelli nei quali si nota un contrasto tra due forze o due qualità: per es., tra la faccia bruna e il bianco dei baffi e del pizzo in don Abbondio; tra la suora e la civetta nella Monaca di Monza; tra la testa bassa e gli occhi di tanto in tanto focosi in padre Cristoforo; tra la vecchiezza e l'energia giovanile nell' innominato, e tra la vecchiezza e la floridezza verginale nell'arcivescovo.

III.

Maggior difficoltà che nella rappresentazione degli aspetti e delle fattezze umane prese in sé stesse l'arte della parola forse trova nella rappresentazione degli atteggiamenti e dei movimenti di quegli aspetti e di quelle fattezze. Dante, anche in questo, artista insuperabile, si rende quasi sempre vittorioso di ogni difficoltà. La via ch'egli segue piú ordinariamente per ottenere il suo effetto si è di ricorrere a una similitudine e di richiamare al nostro pensiero la condizione umana o lo stato d'animo, a cui quel movimento e quell'atteggiamento, o un altro affine, è necessariamente collegato. Deve egli, per es., rappresentare l'atteggiamento da lui preso nel settimo cerchio dell'Inferno al veder uscire parole e sangue dal ramicello del pruno dov' era imprigionata l'anima di Pier delle Vigne? *Lasciai la cima — cadere*, egli dice, *e stetti come l'uom che teme.* Chi sente, vede a un tratto con insuperabile precisione e chiarezza; perché ognun sa come l'uomo si suole atteggiare quando, preso da improvvisa paura per via di un oggetto che teneva in mano e che subitaneamente riconosce o sospetta nocivo, o soltanto fuori dell'ordine di natura, ne sfugge il contatto e lo lascia cadere. Invece, quante parole si sarebbero dovute adoprare, e qual miserabile effetto si sarebbe ottenuto, ad aver voluto descrivere per sé stesso, a parte a parte, quell'atteggiamento! Non finiremmo

piú se volessimo ricordare tutti i luoghi nei quali Dante si giova di questo potente mezzo suggeritogli dall'arte sua. Citeremo solo qualche esempio preso qua e là tra i piú notevoli:

E caddi come corpo morto cade.

(*Inf.*, V, 142).

E i tre che ciò inteser per risposta,
guatar l'un l'altro come al ver si guata.

(*Inf.*, XVI, 77-78).

Allor mi volsi come l'uom cui tarda
di veder quel che gli convien fuggire
e cui paura súbita sgagliarda,
che per veder non indugia il partire....

(*Inf.*, XXI, 25-28).

La grave idropisia che sí dispaia
le membra con l'umor che mal converte
che il viso non risponde alla ventraia,

faceva a lui tener le labbra aperte,
come l'etico fa che per la sete
l'un verso il mento e l'altro in su riverte.

(*Inf.*, XXX, 51-57).

. . . . . ivi eran persone
che si stavano all'ombra dietro al sasso
com'uom per negligenza a star si pone.

(*Purg.*, IV, 103-105).

Allor fec'io come color che vanno
con cosa in capo non da lor saputa,
se non che i gesti altrui suspicar fanno,

per che la mano ad accertar s'aiuta,
e cerca e trova, e quell'officio adempie
che non si può fornir per la veduta;

e con le dita della destra scempie
trovai pur sei le lettere....

(*Purg.*, XII, 127-134).

Come all'annunzio dei futuri danni
si turba il viso di colui che ascolta,
da qualche parte il periglio lo affanni,

cosí vid' io l'altr'anima, che volta
stava ad udir, turbarsi e farsi trista....

(*Purg.*, XIV, 67-71).

Come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero,

e sé rivolge, per veder se il vetro
gli dice il vero, e vede ch'ei s'accorda
con esso, come nota con suo metro;

cosí la mia memoria si ricorda
ch' io feci riguardando nei begli occhi,
onde a pigliarmi Amor fece la corda.

(*Parad.*, XXVIII, 4-12).

Qual è colui che tace e dicer vole
Mi trasse a sé Beatrice....

(*Parad.*, XXX, 127-128).

Le similitudini riportate fin qui sono tolte dalla vita dell'uomo in genere, senza distinzione di età, di sesso o di altro. A volte, invece, questa distinzione è fatta, e la pittura si rende ancora piú vivace:

Io stava come il frate che confessa
lo perfido assassin.....

(*Inf.*, XIX, 49-50).

Di vil cilicio mi parean coperti
e l'un soffería l'altro con la spalla
e tutti dalla ripa eran sofferti.

Cosí li ciechi a cui la roba falla,
stanno ai perdoni a chieder lor bisogna,
e l'uno il capo sopra l'altro avvalla....

(*Purg.*, XIII, 58-63).

Non altrimenti stupido si turba
lo montanaro e rimirando ammuta
quando rozzo e salvatico s' inurba;
che ciascun' ombra fece in sua paruta....

(*Purg.*, XXVI, 67-70).

.... la mia donna in lor tenne l'aspetto
pur come sposa, tacita ed immota.

(*Parad.*, XXV, 110-111).

Qualche rara volta l'esempio è assolutamente individuale:

Non altrimenti Achille si riscosse
gli occhi svegliati rivolgendo in giro
e non sapendo là dove si fosse,

quando la madre da Chirone a Schiro
trafugò lui dormendo in le sue braccia
là onde poi li greci il dipartiro

che mi scoss' io .....

(*Purg.*, IX, 34, 41).

Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già dall'onde del bel fiume,
di levar gli occhi suoi mi fece dono:

non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere trafitta
dal figlio, fuor di tutto suo costume.

(*Purg.*, XXVIII, 61-66).

Onde Beatrice, ch'era un poco scevra,
ridendo parve quella che tossio
al primo fallo scritto di Ginevra.

(*Parad.*, XVI, 13-15).

E, poiché i movimenti e gli atteggiamenti si ripetono con caratteri tanto piú costanti e precisi quanto piú sono governati dall' istinto, il Poeta si giova spesso, giustamente, di esempii raccolti dalla vita

dei fanciulli, da lui studiata con tenera profondità di sentimento:

Vidi genti sott'esso alzar le mani
e gridar non so che verso le frondi
quasi bramosi fantolini e vani,

che pregano e il pregato non risponde
ma per far esser ben la voglia acuta,
tien alto lor disio e nol nasconde.

(*Purg.*, XXIV, 106-111).

Volsimi alla sinistra col rispitto
col quale il fantolin corre alla mamma
quando à paura o quando egli è afflitto.

(*Purg.*, XXX, 43-45).

Quali i fanciulli vergognando muti
con gli occhi a terra, stannosi ascoltando,
e sé riconoscendo, e ripentuti,

tal mi stav' io . . . . . .

(*Purg.*, XXXI, 64-67).

Oppresso di stupore, alla mia guida
mi volsi, come parvol che ricorra
sempre colà dove piú si confida;

e quella come madre che soccorra
súbito al figlio pallido ed anelo
con la sua voce che il suol ben disporre,

mi disse . . . . . .

(*Parad.*, XXII, 1-7).

Non è fantin che sí súbito rua
col vólto verso il latte, se si svegli
molto tardato dall'usanza sua
come fec' io . . . . . .

(*Parad.*, XXX, 82-84).

Agli atteggiamenti e ai movimenti dei bambini vanno uniti naturalmente quelli della madre, i quali

non ostante che siano di persona adulta, sono anch'essi profondamente istintivi e si ripetono con caratteri non meno forse precisi e costanti di quelli dei bambini. Perciò il Poeta ricorre volentieri anche all'immagine della madre:

Lo duca mio di súbito mi prese
come la madre che al romore è desta
e vede presso a sé le fiamme accese,

che prende il figlio e fugge e non s'arresta
avendo piú di lui che di sé cura
tantoché solo una camicia vesta....

(*Inf.*, XXIII, 37-42).

Ed una donna in su l'entrar con atto
dolce di madre dicea: "figliuol mio,
perché ài tu cosí verso noi fatto?"

(*Purg.*, XV, 88-90).

Ond'ella appresso d'un pio sospiro
gli occhi drizzò vêr me con quel sembiante
che madre fa sopra figliuol deliro.

(*Parad.*, I, 100-102).

Ma piú che l'uomo in genere, o in speciale età o condizione, ànno movimenti e atteggiamenti ben determinati e costanti gli animali, che obbediscono all'istinto molto piú ciecamente degli stessi bambini. Perciò nessun altro mezzo può forse riuscir di piú sicuro effetto per far balzar davanti alla nostra fantasia vivi e veri i movimenti e gli atteggiamenti umani, che il metterli a paragone con quelli corrispondenti delle bestie, i quali ànno una vita piú limpida e sicura sulla nostra memoria. Dante si serve spesso di questo mezzo efficacissimo: ed è maraviglioso veder l'aiuto che, anche per questa parte, gli porge il suo profondo spirito d'osservazione: il poeta e il pittore mettono insieme le piú elette

disposizioni del loro genio particolare. Sono circa quaranta le volte che nel suo poema Dante mette a riscontro movimenti e atteggiamenti umani con movimenti e atteggiamenti di animali; e gli animali preferiti sono gli uccelli. Nella ricca e bella schiera sceglierò qualche esempio dei piú caratteristici; benché la scelta sia un po' imbarazzante:

Quali colombe dal desío chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vengon per l'aer dal voler portate,

cotali uscir dalla schiera ov' è Dido....

(*Inf.*, V, 82-85).

Come le rane innanzi alla nimica
biscia per l'acqua si dileguan tutte,
fin che alla terra ciascuna s'abbica;

vid' io piú di mill' anime distrutte
fuggir cosí . . . . . .

(*Inf.*, IX, 76-80).

Qui distorse la bocca e di fuor trasse
la lingna come il bue che il naso lecchi.

(*Inf.*, XVII, 74-75).

E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor dell'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana;

livide insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti nella ghiaccia....

(*Inf.*, XXXII, 31-35).

Come quando, cogliendo biada o loglio,
li colombi adunati alla pastura,
queti senza mostrar l'usato orgoglio,

se cosa appare ond'elli abbian paura
subitamente lasciano star l'ésca
perché assaliti son da maggior cura;

cosí vid' io quella masnada fresca
lasciar lo canto, e gire in vêr la costa,
com' uom che va né sa dove riesca....

(*Purg.*, II, 124-132).

Come le pecorelle escon dal chiuso
a una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e il muso;

e ciò che l'una fa e l'altre fanno,
addossandosi a lei s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno:

sí vid'io movere a venir la testa
di quella mandria fortunata allotta,
pudica in faccia e nell'andare onesta.

(*Purg.*, III, 79-87).

Ella non ci diceva alcuna cosa,
ma lasciavane gir, solo sguardando,
a guisa di lion quando si posa.

(*Purg.*, VI, 58-60).

Quale il falcon che prima ai piè si mira
indi si volge al grido e si protende
per lo desío del pasto che lo tira;

tal mi fec' io . . . . . .

(*Purg.*, 64-67).

Li veggio d'ogni parte farsi presta
ciascun ombra e baciarsi a una a una
senza restar, contente a breve festa:

cosí per entro loro schiera bruna,
s'ammusa l'una con l'altra formica
forse ad espiar lor via e lor fortuna.

(*Purg.*, XXVI, 31-36).

Ma non solo nell' *Inferno* e nel *Purgatorio* Dante si giova, per rappresentare movimenti e atteggiamenti, del largo tesoro di osservazioni che la sua provvida mente aveva raccolto dalle abitudini degli

animali: anche nel *Paradiso*, nella cui prima parte le forme umane scompaiono celate dalla stessa letizia che raggia loro dintorno, la ricca vena torna a riempirci di diletto e maraviglia:

Come in peschiera ch'è tranquilla e pura
traggonsi i pesci a ciò che vien di fuori,
per modo che lo stimin lor pastura;
sí vid'io piú di mille splendori
trarsi vêr noi . . . . . .

(*Parad.*, V, 100-104).

E come augelli surti di riviera,
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or lunga schiera,
sí dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano . . . . . .

(*Parad.*, XVIII, 73-77).

Sí come quando il colombo si pone
presso al compagno, e l'uno all'altro pende,
girando e mormorando l'affezione
cosí vid'io l'un dall'altro grande
principe glorioso essere accolto,
laudando il cibo che lassú si prande.

(*Parad.*, XXV, 19-24).

Tal volta un animal coperto broglia
sí che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui l'invoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coperta
quant'ella a compiacermi venía gaia.

(*Parad.*, XXVI, 97-102).

Queste ultime quattro similitudini si riferiscono ai soli, ossia alle anime ravvolte *nel fulgor chiaro che da loro uscía.* Ma chi non ricorda quella cosí ricca di tenera e nuova poesia che il Poeta fa al

Canto XXIII a proposito di Beatrice, la quale, nell'alto volo, non tiene celate le sue forme divine?

Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido dei suoi dolci nati
la notte che le cose ci nasconde,

che per veder gli aspetti desiati
e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che i gravi labor gli sono aggrati,

previene il tempo in su l'aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca;

così la donna mia si stava eretta
ed attenta, rivolta in vêr la plaga,
sotto la quale il sol mostra men fretta....

(*Parad.*, XXIII, 1-12).

Qui si uniscono insieme, in soave e commovente armonia, i piú profondi e teneri sentimenti umani con i sentimenti di quei gentili animaletti che piú di tutti gli altri esseri inferiori par che sentano e il dolore e la gioia, e l'affetto per i loro nati. La rappresentazione è tra le piú vive e piú nuove che sieno mai uscite dal labbro d'un poeta, e riempie l'anima come di un senso indefinito di malinconia e di speranza.

Qualche volta, ma ben rara, il Poeta s'aiuta anche con esempii presi dalla vita delle piante:

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso dell'altra infin che il ramo
rende alla terra tutte le sue spoglie;

similemente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una....

(*Inf.*, III, 112-116).

Con men di resistenza si dibarba
robusto cerro, o vero al nostral vento
o vero a quel della terra di Jarba,

ch'io non levai al suo comando il mento....

(*Purg.*, XXXI, 70-73).

Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtú che la sublima,

fec'io in tanto in quanto ella diceva,
stupendo; e poi mi rifece sicuro
un disío di parlare, ond'io ardeva....

(*Parad.*, XXVI, 85-90).

Altri esempii d'immagini efficacissime, prese da fatti e fenomeni diversi:

Come fa l'onda là sovra Cariddi
che si frange con quella in cui s'intoppa,
cosí convien che qui la gente riddi.

(*Inf.*, VII, 22-24).

Io vidi due sedere a sé poggiati
come a scaldar si poggia tegghia a tegghia
dal capo al pié di schianze maculati:

e non vidi giammai menare stregghia
da ragazzo aspettato dal signorso,
né da colui che mal volentier vegghia,

come ciascun menava spesso il morso
dell'unghie sopra sé per la gran rabbia
del pizzicor che non à piú soccorso;

e si traevan giú l'unghie la scabbia
come coltel di scardova le scaglie
o d'altro pesce che piú larghe l'abbia.

(*Inf.*, XXIX, 73-84).

Qual paro a riguardar la Garisenda
sotto il chinato, quando un nuvol vada
sopr'essa sí ch'ella in contrario penda;

tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare . . . . . .

(*Inf.*, XXXI, 136-140).

Né sí chinato lí fece dimora
e com'albero in nave si levó.

(*Inf.*, XXXI, 144-145).

Come per sostentar solaio o tetto
per mensola talvolta una figura
si vede giunger le ginocchia al petto,

la qual fa del non ver vera rancura
nascere in chi la vede; cosí fatti
vid'io color, quando posi ben cura.

(*Purg.*, X, 130-135).

Aggiungerò qui qualcuna delle mirabili similitudini del *Paradiso* tolte dai fenomeni celesti; benché esse, servendo a rappresentare i movimenti delle anime luminose, che non possono venir piú considerate come veri esseri umani, non rientrerebbero, rigorosamente parlando, nel mio argomento.

Io vidi piú fulgor vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
piú dolci in voce che in vista lucenti.

Cosí cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno
sí che ritenga il fil che fa la zona.

(*Parad.*, X, 64-69).

Quale per li seren tranquilli e puri
discorre ad ora ad or súbito foco,
movendo gli occhi che stavan sicuri

e pare stella che tramuti loco,
se non che dalla parte ond'ei s'accende
nulla sen perde, ed esso dura poco;

tale dal corno che in destro si stende
a piè di quella croce corse un astro
della costellazion che qui risplende....

(*Parad.*, XV, 13-21).

Sí come di vapor gelati fiocca
in giuso l'aer nostro, quando il corno
della Capra del ciel col sol si tocca;

in su vid'io cosí l'etere adorno
farsi, e fioccar di vapor trionfanti,
che fatto avean con noi quivi soggiorno.

(*Parad.*, XXVII, 67-72).

***

Non meno energica e potente che nel cogliere e fissare i caratteri della viva e mutevole natura, si rivela l'arte di Dante nel riprodurre le figure e gli atteggiamenti già fermati dall'arte del disegno. La descrizione delle sculture del primo girone del Purgatorio ce n'offrono una prova. Esaminiamo la storia dell'Annunziazione:

L'angel che venne in terra col decreto
della molt'anni lacrimata pace,
che aperse il ciel dal suo lungo divieto,

dinanzi a noi parea sí verace
quivi intagliato in un atto soave
che non sembrava imagine che tace.

Giurato si saría ch'ei dicesse ave
però che ivi era imaginata quella
che ad aprir l'alto amor volse la chiave;

ed avea in atto impressa esta favella,
"*Ecce ancilla Dei*", sí propriamente,
come figura in cera si suggella.

(*Purg.*, X, 34-45).

Dopo di aver esaltato in modo generico la sovrumana esecuzione delle forme dell'angelo e d'aver detto che non *sembrava imagine che tace*, aggiunge: *Giurato si saria ch'ei dicesse:* " Ave „ — *però che* (si noti) *ivi era imaginata quella — che ad aprir l'alto amor volse la chiave.* Finissima osservazione. La pittura e la scultura possono sí riprodurre una figura in atto di parlare e possono anche felicemente esprimere il sentimento fondamentale da cui le parole sono ispirate, ma non riusciranno mai, coi loro mezzi diretti, a farci conoscere in modo sicuro e preciso il vero significato di esse. Se la figura, per altro, è rappresentata, non divisa da ogni relazione di tempo e di luogo, ma in un dato momento e in una data condizione, in modo da risvegliare in noi la memoria d'una circostanza ben nota, allora le parole potranno essere molto piú facilmente indovinate, e, dirò, ascoltate. Dell'angelo rappresentato solo, si sarebbe potuto dire: " sembra che parli „; e si sarebbe forse anche potuto aggiungere qualche restrizione, benché sempre d'indole molto generica, intorno al sentimento fondamentale delle sue parole; ma soltanto la presenza di Maria atteggiata a umiltà ci può far comprendere immediatamente, e in modo sicuro e preciso che egli dice: " *Ave* „. E come la presenza di Maria aiuta a far comprendere le parole dell'angelo, la stessa efficacia esercita la presenza dell'angelo riguardo a Maria; e cosí arriviamo ad ascoltare a una a una quelle parole che il solo atteggiamento, per quanto riprodotto da divino artefice, ci avrebbe detto in modo incerto e confuso.

Merita singolar considerazione la *storia* di Traiano:

Quivi era storiata l'alta gloria
del roman principato, il cui valore
mosse Gregorio alla sua gran vittoria:

io dico di Traiano imperatore;
ed una vedovella gli era al freno
di lacrime atteggiata e di dolore.

Intorno a lui parea calcato e pieno
di cavalieri e l'aquile nell'oro
sopr'esso in vista al vento si movièno.

La miserella intra tutti costoro
parea dicer: "Signor fammi vendetta
del mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro";

ed egli a lei rispondere: "Ora aspetta
tanto ch'io torni"; ed ella: "Signor mio,
come persona in cui dolor s'affretta,

se tu non torni?"; Ed ei: "chi fia dov'io
la ti farà"; ed ella: "L'altrui bene
a te che fia, se il tuo metti in oblio?"

Ond'elli: "Or ti conforta, ché conviene
ch'io solva il mio dovere, anzi ch'io mova;
giustizia vuole e pietà mi ritiene".

Colui che mai non vide cosa nuova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

(*ib.*, 73-96).

Qui la composizione plastica varca in apparenza i limiti del possibile, poiché non rappresenta un solo momento dell'azione, ma una lunga serie di momenti, i quali avrebbero richiesto, a voler stare alle severe leggi dell'arte, piú composizioni invece di una. Ma il fatto, benché spiegato da Dante con l'onnipotenza di Dio, non è cosí nuovo, né cosí strano come a prima vista può parere. Vulcano aveva già, molti secoli avanti, dato saggio di un'arte consimile nel formare lo scudo d'Achille, dove aveva scolpito parecchi quadri, ciascuno dei quali com-

prendeva, in una sola e unica composizione, un non breve succedersi di fatti e di parole; e lieto della buona riuscita dell'opera sua, aveva poi ripetuto in parte la prova nell'adornare lo scudo di Enea. E poi, questi ardimenti che ammiriamo nell'arte divina, antica e moderna, non sono, a dir vero, ignoti del tutto all'arte umana. Le arti plastiche umane ànno, senza dubbio, per loro proprio campo le cose che si estendono nel luogo, ma non sono cosí nemiche del tempo come si potrebbe immaginare. Nelle composizioni dove sono due o piú persone che parlano insieme, spesso noi vediamo che quella la quale dovrebbe aver già parlato, continua a mantenere, mentre l'altra già è mossa alla parola, l'atteggiamento preso nell'istante che faceva, supponiamo, una domanda. E senza andar tanto lontani, pigliamo per esempio la stessa scultura dell'Annunziazione che abbiamo esaminata poco fa, la quale, per l'argomento che ora trattiamo, non va punto al di là dei limiti dell'arte umana, e non è in fondo che un bassorilievo come l'avrebbe potuto scolpire, poniamo, Niccola o Giovanni Pisano. Ebbene: l'angelo era atteggiato a dire: "*Ave* "; Maria aveva in atto impressa questa favella: " *Ecce ancilla Dei* ". Ma queste parole non furono dette e questi atteggiamenti non furono presi sullo stesso tempo, ma successivamente. Anche in questo caso, dunque, che pure non à nulla d'insolito, l'intaglio rappresenta chiaramente un'azione che si estende nel tempo. Non parliamo del sistema largamente seguíto, nel Medioevo, e qualche volta anche nel Rinascimento, di rappresentare, in una stessa e unica composizione, due o piú volte la stessa persona in differenti momenti della sua vita, perché in questi casi si tratta, piú che di altro, di piú quadri riuniti in uno mediante un fondo solo,

che serve in certo modo a rappresentare visibilmente il legame che corre tra quei singoli fatti. Ma comunque sia, quest'abitudine delle arti plastiche di riunire piú storie in una sola non dev'essere stata senza qualche efficacia sui poeti e li deve aver sempre piú incoraggiati alla rappresentazione di pitture e di sculture che chiameremo *in movimento:* una vera e propria *cinematografia.* [1]

L'arte del disegno, dunque, seguendo l'abitudine che abbiamo un po' tutti al mondo, non si è mai voluta rassegnare interamente a starsene dentro i limiti del suo vero e proprio territorio.

Ma, anche ammesso che un artista si tenga rigorosamente, nella sua composizione, dentro il suo natural dominio dello spazio di luogo e che l'azione non si estenda oltre l'istante incalcolabile, la nostra fantasia saprà pur sempre mettere in movimento quelle figure in apparenza immobili, e svolgerà e svilupperà dall'atteggiamento che l'artista à voluto fissare, tutta la serie di movimenti e atteggiamenti, anteriori e posteriori, che vi sono contenuti come in potenza. Anche per questo, dunque, i poeti nelle descrizioni di pitture e di sculture, spesso dimenticano la immobilità dei personaggi e passano senz'avvedersene dalla descrizione alla narrazione. Quanti begli esempii ci potrebbe fornire, a questo proposito, tra gli altri, il poema dell'Ariosto! Ma mi contenterò di citare queste due ottave (87-88) del poemetto *L'Intelligenza*, dove si descrivono le pitture del palazzo di Madonna:

Cesare stando a la riva pensoso
dipinto v'è, come vide apparire
una forma d'aspetto assai dottoso:

---

[1] V. Lessing, *Laocoonte*, XVII e XIX.

femina scapigliata era in parere;
e dicea con gran pianto pietoso:
" figliuoli, ove volete voi venire?
Recate voi incontra me mie 'nsegne?
Per pace metter sarebbor piú degne.
Pensate ben che ne puote avenire „,

Cesare, ch'era pien di grande ingegno,
si propensò ched imagine fosse,
che presentasse Roma in cotal segno;
ad alta voce sue parole mosse,
e disse: " Roma, incontra te non vegno;
ma torno, ch'io son tuo piú ch''i anche fosse,
e tu dovresti accogliermi, pensando
c'ò sottomiso il mondo a tuo comando,
sí mi dèi onorare, ovunqu'io fosse.

E questa mescolanza e, diremo, questa fusione dell'azione continuata con la rappresentazione plastica delle forme umane è un fatto cosí spontaneo e naturale, che io ò potuto notare piú volte che se dei giovinetti poco esperti e non ancora messi sull'avviso sono obbligati a comporre una descrizione d'un quadro di loro fantasia, essi dimenticano facilmente che le figure devono restar costantemente immobili, e tendono anche loro, alla maniera dei poeti, a farle agire come se fossero vive.

***

In due soli casi trovo che, nella *Divina Commedia*, la rappresentazione dei movimenti umani è resa poco efficace da importuna e impacciata abbondanza di particolari. Il primo è nell'*Inferno* (XXVIII, 61-63):

Poi che l'un piè per girsene sospese,
Maometto mi disse esta parola,
indi a partirsi in terra lo distese.

E l'altro, nel *Purgatorio* (XIII, 13-15):

> Poi fisamente al sole gli occhi porse;
> fece del destro lato al mover centro,
> e la sinistra parte di sé torse.

In questi esempii il Poeta, fermandosi troppo, senza ragione, su quelle che chiameremo porzioni di movimento, non percepite o non curate ordinariamente dall'occhio tutto inteso al movimento complessivo, ossia alla risultante di un certo numero di movimenti secondarii aggruppati insieme; il Poeta, dico, ci fa ricordare di quelle fotografie istantanee dove son degli uomini che camminano, e ànno una gamba rigidamente distesa in avanti, col calcagno a terra e la punta del piede in aria: e, oltre a ciò, le braccia sono allontanate dal corpo in minaccioso atteggiamento di prossima lotta, il quale spesso contrasta con l'espressione serena e bonaria del vólto. Una signora, un giorno, mi domandò come mai le persone, quando si vedon prese di mira dalla macchina fotografica, si mettono a camminare quasi tutte in una maniera cosí curiosa.

IV.

Il Manzoni cerca, qualche rara volta, anche lui di rappresentare i movimenti e gli atteggiamenti umani col richiamare alla nostra memoria gli stati d'animo che li sogliono far nascere: per esempio: " Lei ha intenzione „, proseguì l'altro con l'atto minaccioso e iracondo di chi coglie un suo inferiore nell'intraprendere una ribalderia.... (Cap. I) „. — " Don Abbondio col volto e con lo sguardo di chi ha in bocca le tenaglie del cavadenti proferì: Don.... (Cap. II) „. — " Col sembiante di chi inghiottisce una medicina amara (Cap. V) „. — " Soffiando (il Conte zio) vi mise la mano (sulla testa) come per significare la gran fatica ch'era a farcele star tutte (Cap. XVIII) „. — " Eh eh eh! „ riprese il frate, trinciando verticalmente l'aria con la mano distesa (*superfluo questo* distesa), per significare una gran distanza (Cap. XVIII) „. — " Il padre abbassò la sua (testa) con un atto di tristezza e di rassegnazione (XXXV) „. — " È lui senz'altro, disse tra sè, e alzò le mani al cielo, con un movimento di maraviglia scontenta, restandogli sospeso in aria il bastone che teneva nella destra (XXXIII) „. Negli esempii citati fin qui (e, in tutto il Romanzo, non ve ne sono forse altri dello stesso genere) i movimenti e gli atteggiamenti sono rappresentati col risvegliare il ricordo di stati d'animo e d'intenzioni d'ordine ge-

nerale, comuni a tutti gli uomini: nei due esempii che seguono, invece, si accenna all'uomo considerato in una speciale e determinata condizione: " Padre Cristoforo arrivava nell'attitudine di un buon capitano che, perduta, senza sua colpa, una battaglia importante, afflitto, ma non scoraggito, sopra pensiero, ma non sbalordito.... (VII) „. — " Renzo lo stava guardando con un'attenzione estatica, come un materialone sta sulla piazza guardando al giocator di bussolotti (III) „. Quest'ultima similitudine può venir messa accanto all'altra di Dante (v. pag. 88):

Non altrimenti stupido si turba
lo montanaro e rimirando ammuta
quando rozzo e selvatico s'inurba.

Si à anche qualche notevole caso di similitudini ricavate dai costumi degli animali: una di esse è stata suggerita dal Tasso il quale, alla sua volta, si era ispirato all'Ariosto; ma l'immagine è stata rinfrescata di qualche tratto potente, consigliato dalla diretta osservazione del vero. L'Ariosto aveva scritto (XXXIX, 69):

Come due belle e generose parde
che fuor del lasso sian di paro uscite,
poscia che i cervi e le capre gagliarde
indarno aver si veggono seguite,
vergognandosi quasi che fur tarde;
sdegnose se ne tornano e pentite;
cosí tornar le due donzelle, quando
videro il pagan salvo, sospirando.

E il Tasso (VII, 2):

Qual dopo lunga e faticosa caccia
tornansi mesti ed anelanti i cani,
che la fera perduta abbian di traccia,

nascosa in selva, dagli aperti piani;
tal pieni d'ira e di vergogna in faccia
riedono stanchi i cavalier cristiani.

Sentiamo ora il Manzoni: "Come un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre, tornano mortificati verso il padrone, co' musi bassi, e con le code ciondoloni, cosí, in quella scompigliata notte, tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo (Cap. XI)".

Nello stesso Cap. XI, il Griso è paragonato al lupo: "Camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebber contare, scende da' suoi monti, dove non è che neve, s'avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,

se mai gli porti odore d'uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l'ardore della preda e il terrore della caccia". In questo passo il poeta vuol prendere il posto del prosatore e si fa ardito fino al punto da farci sentire il suo proprio ritmo (*dimenándo la códa spelacchiáta*). Non è questa, per altro, la prima volta che nella prosa del Manzoni riesce a farsi strada il ritmo della poesia: bisogna dire ch'egli se ne compiacesse, perché non so credere che esso potesse agevolmente sfuggire al suo vigile occhio; e, d'altra parte, sarebbe stato troppo facile respingerlo. Ma, questa volta, il prosatore sembra pentito d'essersi lasciato prender la mano e si vendica abbassando improvvisamente il concetto e lo stile con una bonaria e familiarmente verbosa osservazione:

" Del rimanente, quel bel verso (*leva il muso*, ecc.) chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi „, ecc. Il verso si trova nella st. 16ª del Canto X dei *Lombardi alla prima crociata* del Grossi, ed è riferito ad una leonessa, anzi ad una *leena:*

Come leena che de' figli al nido
stormendo approssimarsi oda la caccia,
e de' veltri il latrar diffuso e il grido
de' cacciator correnti alla sua traccia,
leva il muso odorando il vento infido
soffia e di cupo fremito minaccia;
erte le orecchie digrignando i denti,
ritto il pel, l'unghie stese e gli occhi ardenti;
tal la crociata in generosa e fiera
sembianza e repulsar l'oste s'appresta....

La situazione, come ognun vede, è del tutto diversa, ma, ciò non ostante, può darsi che le frasi *erte le orecchie* e *gli occhi ardenti* abbiano ispirato le altre (tanto, del resto, piú vive ed energiche): *rizza gli orecchi acuti e gira due occhi sanguigni*, ecc.

Un'altra similitudine è stata suggerita dal Parini; ma, al solito, il Manzoni non si contenta d'imitar solo l'opera d'arte e fa suo primo e vero modello la natura: " Lucia le riceveva (le carezze di Gertrude) e le contraccambiava con tenerezza crescente: come la pecora, tremolando senza timore sotto la mano del pastore che la palpa e la strascina mollemente, si volta a leccar quella mano; e non sa che, fuori della stalla, l'aspetta il macellaio a cui il pastore l'ha venduta uu momento prima „. Il Parini aveva scritto (*Mezzogiorno* 505):

Pèra colui che prima osò la mano
armata alzar su l'innocente agnella
e sul placito bue: né il truculento

cor gli piegâro i teneri belati,
né i pietosi mugiti, né le molli
lingue lambenti tortuosamente
la man che il loro fato, ahimé, stringea!

Piú originali sono forse queste altre rappresentazioni di movimenti: " Come il cane che scorta una mandra di porci, corre or qua or là a quei che si sbandano; ne addenta uno per un orecchio, e lo tira in ischiera; ne spinge un altro col muso; abbaia ad un altro che esce di fila in quel momento; cosí il pellegrino acciuffa un di coloro, che già toccava la soglia, e lo strappa indietro; caccia indietro col bordone uno e un altro che s'avviavan da quella parte: grida agli altri che corron qua e là, senza saper dove.... (Cap. VIII) „. — " (Don Gonzalo) alzò e dimenò la testa come un baco da seta che cerca la foglia (Cap. XXVII) „. — " E allora (Renzo) faceva uno sgambetto, e con ciò dava un'annaffiata all'intorno come un can barbone uscito dall'acqua (Cap. XXXVII) „.

Le sei ultime similitudini che abbiamo riportate, rappresentano le sole volte che il M., per esprimere i movimenti e gli atteggiamenti umani, ricorre all'efficacissimo esempio degli animali: e si noti che per tre di queste volte egli toglie piú o meno diretta ispirazione da altri autori. Numerosissimi sono, invece, i casi, come abbiamo già visto, in cui Dante si giova dello stesso mezzo; e le sue similitudini sono sempre ricche della piú fresca e profonda originalità.

Abbiamo anche notato come Dante, oltre che dagli animali, tolga piú volte le sue immagini, per la parte che esaminiamo, dalla vita dai bambini i quali per i loro atti spontanei e inconscii, e, d'ordinario, punto o poco corretti dai riguardi umani,

si può dire che occupino il primo posto dopo le bestie. Nel Manzoni non trovo che un solo esempio di questo genere: "Don Abbondio, a quelle dimostrazioni, stava come un ragazzo pauroso che veda uno accarezzar con sicurezza un suo cagnaccio grosso, rabbuffato, con gli occhi rossi, con un nomaccio famoso per morsi e per spaventi, e senta dire al padrone che il suo cane è un buon bestione, quieto, quieto: guarda il padrone, e non contraddice nè approva; guarda il cane, e non ardisce accostarglisi, per timore che il buon bestione non gli mostri i denti, fosse anche per fargli le feste; non ardisce allontanarsi, per non farsi scorgere; e dice in cuor suo: oh se fossi a casa mia (XXIII)!„ Si potrebbe forse anche aggiungere la bella e originale similitudine del Cap. XI: "Ho visto piú volte un caro fanciullo, vispo, per dir il vero, piú del bisogno „, ecc. ecc. Ma non mi pare che l'azione di questo fanciullo, ossia la maniera da lui seguíta, la sera, nel far rientrar nel covile i suoi porcellini d'India, sia necessariamente collegata con la sua età. E poi, per amor di precisione, bisogna aggiungere che, tanto in questo secondo caso che nel primo, il M. non parla, come si fa nei passi che abbiamo studiati in Dante, di bambini lattanti, o a ogni modo molto piccini; ma di bambini che già cominciano a esser grandicelli e a perdere un po' della loro attraente inconscienza.

Trovo un solo esempio d'immagine tolta dai fenomeni metereologici: "Sul volto dell'innominato si vedevano, per dir cosí, passare i pensieri, come, in un'ora burrascosa, le nuvole trascorrono dinanzi alla faccia del sole, alternando ogni momento una luce arrabbiata e un freddo buio.... (XXIII)„. Come ognun vede, nell'immagine per sé stessa non

c'è novità: la novità si può trovare solo nelle seguenti espressioni particolari che ravvivano e rinfrescano la vecchia similitudine: *si vedevano passare i pensieri.... una luce arrabbiata.*

Può far riscontro alla similitudine dantesca delle cariatidi (v. pag. 96) questa del Manzoni tolta anch'essa dalle arti plastiche: " Que' due signori si venivano incontro, ristretti alla muraglia, come due figure di basso rilievo ambulanti.... (IV) ".

Ma, nella maggior parte dei casi, il M. (e questo è uno dei suoi piú gravi difetti) cerca, invano, di descrivere per sé stessi gli atteggiamenti o i movimenti umani in luogo di rappresentarli rievocando fatti affini piú noti al nostro pensiero; e si perde in un'esuberante e spiacevole minuzia di particolari, senza ottenere l'effetto desiderato. In generale, l'atteggiamento e il movimento si sottraggono al dominio della vera e propria descrizione, per varii motivi, ma specialmente perché tanto l'uno che l'altro constano spesso di molteplici elementi, i quali, per quanto facili a esser notati e apprezzati dall'occhio, che coglie rapido il loro insieme, sono altrettanto ribelli alla rappresentazione forzatamente analitica della parola. L'arte della parola, dovendo procedere per gradi, è costretta, in questi casi, a far violenza alla nostra memoria costringendola contro ogni sua abitudine, a ripiegarsi a considerare divisi l'uno dall'altro, guizzi istantanei e spostamenti fuggevoli della forma, che nella realtà occupano spesso una particella infinitesima di tempo o di luogo. Molto spesso sarebbe ben difficile stabilire in che veramente consista la differenza tra due atteggiamenti e due movimenti che esprimono stati d'animo e intenzioni del tutto diversi o forse

opposti; ma pur la differenza c'è, e l'occhio riesce a percepirla senza forse mai ingannarsi.

E ora veniamo ai passi del Manzoni dove si nota lo stento di una inefficace rappresentazione analitica: essi sarebbero numerosissimi, ma noi ci contenteremo dei piú notevoli: " Egli (don Abbondio), tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro.... Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomodarlo; e girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio.... (I) „. — " Agnese.... levò, a una a una, le povere bestie dalla stia, riuní le loro otto gambe, come se facesse un mazzetto di fiori, le avvolse e le strinse con uno spago (III) „. Il Tommaseo postillò giustamente, a questo punto: " miseria „. Seguitiamo a citar esempii: " Qui comparve Lucia col grembiule cosí carico di noci che lo reggeva a fatica tenendo le due cocche in alto, con le braccia tese e allungate (III) „. — " S'aiutava (Ferrer) dunque co' gesti, ora mettendo la punta delle mani sulle labbra, a prendere un bacio che le mani separandosi subito, distribuivano a destra e a sinistra.... (XIII) „. — " L'oste, senza rispondere, posò sulla tavola medesima il braccio sinistro e il gomito destro; e, con la penna in aria, e il viso alzato verso Renzo.... (XIV) „. — " Empí il bicchiere (il mercante), lo prese con una mano; poi con le prime dita dell'altra sollevò i baffi, poi si lisciò la barba.... (XVI) „. — " Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomitolo, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia e col viso nascosto tra le mani (XXI) „. Dante descrive anche lui, ma con piú energia, un

atteggiamento consimile: *Sedeva ed abbracciava le ginocchia — tenendo il viso giú tra esse basso* (*Purg.*, IV, 107-108). E bisogna notare che, se qui il Poeta usa una certa insolita abbondanza di particolari e non ricorre a un'espressione sintetica del genere di quella di cui si serve piú avanti (*com'uom per negligenza a star si pone*), questo avviene perché gli premeva di precisare in modo speciale un atteggiamento caratteristico, forse familiare in vita a Belacqua, e il piú atto a esprimere il massimo grado della pigrizia (*adocchia — colui che mostra sé piú negligente — che se pigrizia fosse sua sirocchia*). E torniamo agli esempii manzoniani: " Mise insieme (il sarto) un piatto di vivande ch'eran sulla tavola, e aggiuntovi un pane, mise il piatto in un tovagliolo, e preso questo per le quattro cocche.... (XXIV) ". — " Con le braccia ciondoloni e con la testa piegata sur una spalla accompagnò con l'occhio quella schiera (XXVI) ". Ma l'esempio che potrà parere forse piú caratteristico è quello del cap. VI, dove si descrive un movimento e un atteggiamento impetuoso di Padre Cristoforo: " La vostra protezione! " esclamò, dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo, e piantandogli in faccia due occhi infiammati ". Qui l'A. riduce il suo personaggio all'ufficio di manichino e gli fa prendere via via, movendogli, girandogli, alzandogli la testa, le braccia, le gambe, l'atteggiamento desiderato. Il Tommaseo sentí anche qui la sproporzione, e annotò: " quanta roba! "

Una minuziosità di particolari, come quella che si nota in quest'ultimo passo, sarebbe, per es., permessa nella descrizione d'un esercizio militare, per-

ché in tal caso tutte le singole parti, in cui si divide l'insieme del movimento, ànno un valore per sé, e si esplicano in tempi ben definiti e staccati. Ma che diremmo noi di chi, nella vita ordinaria, pigliasse via via i suoi atteggiamenti con una serie di scatti ben distinti come sono costrette a fare le pupattole?

In molti casi la lingua à delle frasi bell'e fatte per esprimere certi speciali atteggiamenti e movimenti: per es. *far il linguino, far pepe, far le fiche* (*Al fine delle sue parole il ladro — le mani alzò con ambedue le fiche*[1]), *fare a piè zoppo, pigliar per il ganascino* ("... stese la mano al viso dell'oste per prendergli il ganascino"[2]) ecc. ecc.; e queste frasi, nella loro agile brevità, servono bene a risvegliarci nella mente anche i piú rapidi e fuggevoli atti o guizzi della persona, e ci risparmiano inefficaci e ridicoli giri di parole. Ma troppo spesso il patrimonio della lingua non è ben posseduto da chi scrive, e allora assistiamo, non senza ilarità, ai vani sforzi di chi desidera, ma non può, cavarsi d'impiccio: certi inutili avvolgimenti di vocaboli fanno ripensare all'affannoso, ma vano agitarsi delle zampine di una mosca che sta per affogare.

La rappresentazione di certi atteggiamenti e movimenti costituisce una delle differenze sostanziali tra il parlare e lo scrivere: parlando, non abbiamo sempre assoluto bisogno di rappresentare quei movimenti e quegli atteggiamenti per mezzo della parola, potendoli benissimo riprodurre, nella loro piena realtà, con la nostra stessa persona:

---

[1] *Inf.*, XXV, 1-2.
[2] *Prom. Sp.*, XV.

questo à fatto sí che la lingua non si sia poi in fondo arricchita come avrebbe dovuto di frasi atte a esprimere l'infinita serie di atteggiamenti e movimenti, spesso complicatissimi a volerli considerare sulla loro intima essenza, ma sempre facili e semplici per l'occhio, abituato a coglierne e ad apprezzarne in un attimo il valore e il significato.

Abbiamo visto come Dante riesca a sopperire al difetto della lingua rimanendo, come sempre, artista insuperabile. Anche nel Manzoni si trovano tracce, e l'abbiamo già mostrato, dei mezzi adoprati da Dante per riuscir vittorioso; ma esse vanno perdute davanti a tutti i casi in cui egli non à saputo vincer la prova. E, anche quando riesce ad accostarsi all'arte di Dante, non sempre sa osservare la necessaria convenienza e opportunità nell'immagine che deve illuminare la rappresentazione: " Dà di piglio alle brache, che teneva sul letto; se le caccia sotto il braccio come un cappello di gala.... (VIII) „. La similitudine è cercata. " Si fermò (l'oste) un momento a contemplare l'ospite cosí noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi con la mano stesa ribatter sopra la luce; in quell'atto a un dipresso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto (XV) „. Il rievocare l'immagine leggiadra di Psiche per illustrare l'atto di quel volgare tipo di oste è fuor di proposito; e la sconvenienza si sente ancor piú leggendo l'esclamazione che segue immediatamente: " Pezzo d'asino! disse nella sua mente.... „. Piene d'efficacia e d'opportunità sono, per altro, le seguenti rappresentazioni: " Renzo .... remando con le mani, come se facesse a mosca cieca.... (VIII) „. — " Renzo non vide piú che schiene di nemici, e calcagni che

ballavano rapidamente per aria, a guisa di gualchiere (XXXIV) „. E tutti ricordano Lucia che " s'andava schermendo *con la modestia un po' guerriera* delle contadine, facendosi scudo alla faccia col gomito, chinandola sul busto e aggrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca s'apriva al sorriso (II) „. Ma anche in quest'ultimo esempio i particolari son troppi, e l'effetto sarebbe forse stato piú vivo se l'A. si fosse arrestato alla scultoria espressione: *con la modestia un po' guerriera delle contadine.*

***

Ricchi del piú fine umorismo e nello stesso tempo di verità e di vita sono le figure e gli atteggiamenti dei foschi antenati di don Rodrigo che minacciano ancora dalle tele: " Don Rodrigo .... misurava innanzi e indietro, a passi lunghi, quella sala, dalle pareti della quale pendevano ritratti di famiglia, di varie generazioni. Quando si trovava col viso a una parete, e voltava, si vedeva in faccia un suo antenato guerriero, terrore de' nemici e de' soldati, torvo nella guardatura, co' capelli corti e ritti, co' baffi tirati e a punta, che sporgevan dalle guance, col mento obliquo: ritto in piedi l'eroe, con le gambiere, co' cosciali, con la corazza, co' bracciali, co' guanti, tutto di ferro; con la destra sul fianco, e la sinistra sul pomo della spada. Don Rodrigo lo guardava; e quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco in faccia un altro antenato, magistrato, terrore dei litiganti e degli avvocati, a sedere sur una gran seggiola coperta di velluto rosso, ravvolto in un'ampia toga nera; tutto nero, fuorché un collare bianco, con due larghe facciole, e una fodera di zibellino arrovesciata (era il distintivo de'

senatori e non lo portavan che d'inverno, ragion per cui non si troverà mai un ritratto di senatore vestito d'estate); macilento, con le ciglia aggrottate: teneva in mano una supplica, e pareva che dicesse: vedremo.... (VII) „. La scena è stata ispirata dal Parini che nel *Mattino* (aggiunta al v. 943) consiglia il suo *Giovin signore* di alzar gli occhi alle *pendenti tavole vetuste* degli avi suoi:

. . . . . Quei che in duro dante
stringe le membra e cui sí grande ingombra
traforato collar le grandi spalle,
fu di macchine autor; cinse d'invitte
mura i Penati; e da le nere torri
signoreggiando il mar, verso le aduste
spiagge la predatrice Africa spinse.
Vedi quel magro a cui canuto e raro
pende il crin da la nuca, e l'altro a cui
su la guancia pienotta e sopra il mento
serpe triplice il pelo? Ambo s'adornano
di toga magistral cadente ai piedi:
l'uno a Temi fu sacro: entro a' Licei
la gioventú pellegrinando ei trasse
agli oracoli suoi, indi sedette
sul senato de' padri, e le disperse
leggi raccolte, ne fe' parte al mondo:
l'altro sacro ad Igeia. Non odi ancora
presso a un secol di vita il buon vegliardo
di lui narrar quel che da' padri suoi
nonagenarj udí, com'ei spargesse
su la plebe infelice oro e salute
pari a Febo suo nume? Ecco quel grande
a cui sí fosco parruccon s'innalza
sopra la fronte spazïosa, e scende
di minuti botton serie infinita
lungo la veste. Ridi? Ei novi aperse
studj a la patria; ei di perenne aita
i miseri dotò; portici e vie
stese per la cittade e dagli ombrosi
lor lontani recessi a lei dedusse
le pure onde salubri, e ne' quadrivj
e in mezzo agli ampli fôri alto le fece

salir scherzando a rinfrescar la state
madre di morbi popolari. Oh come
ardi a tal vista di beato orgoglio,
magnanimo garzon! folle! a cui parlo!
Ei già più non m'ascolta: odiò quei ceffi
il suo sguardo gentil: noia lui prese
di sí vieti racconti: e già s'affretta
giù per le scale impazïente. Addio
degli uomini delizia e di tua stirpe
e da la patria tua gloria e sostegno.

Ma il passo manzoniano è di gran lunga superiore a quello del Parini. Prima di tutto è poco opportuno l'invito che il *precettore* fa al suo alunno di fermarsi a riguardar i ritratti degli avi proprio nel momento che questi deve traversare le sue stanze per uscire e raggiungere la dama che l'aspetta all'alte mense; e poi, in questo luogo, come del resto in parecchi altri del poema, la lunga faticosa ironía non regge e fa scoprire per un momento il suo gioco: è, infatti, impossibile il metter d'accordo le lodi, siano pur finte (*addio, degli uomini delizia; e di tua stirpe e de la patria tua gloria e sostegno*), rivolte al *Giovin signore* che si è sottratto, annoiato, alle notizie fornitegli dal precettore intorno ai suoi avi; è impossibile, dico, metter d'accordo queste lodi con le altre, tributate sinceramente all'opera civile e umanitaria di costoro. E bisogna aggiungere che il concetto fondamentale del passo pariniano è troppo vecchio e usato: " Guarda i tuoi avi: essi erano tanto migliori di te: arrossisci ".

L'umorismo del Manzoni, invece, riesce a mostrar sotto un punto di vista inaspettato e a far parer nuovo il solito motivo. Gli antenati, i venerandi antenati, sono presi in giro anch'essi insieme col loro discendente. L'A. ci fa pur comprendere indirettamento che essi, nelle diverse vie

da loro seguite in vita, erano stati migliori, molto migliori di quell'ozioso e ostinato tormentator di femmine; ma, in realtà, non si preoccupa che di metter in rilievo quel che in loro c'è di comico, ossia quell'aria tetra e minacciosa che si ripete su tutte quelle facce come una necessaria impronta di famiglia. E la canzonatura per quel rannuvolato consesso, non si ferma all'espressione del loro vólto, ma assale tutta la persona, e tormenta, mediante una spietata ed efficacissima enumerazione, ogni parte del loro abbigliamento in quanto anch'esso cerca di concorrere a render piú severo e solenne l'aspetto di questi avi, destinati a incuter sempre terrore. Anche nei versi del Parini si può scoprire un primo germoglio di sorriso nella descrizione dell'aspetto degli avi: per es.: *la guancia pienotta; sí fosco parruccon*, ecc. ecc. ma qui la canzonatura mal s'accorda con l'esposizione seria e sincera delle virtú di quella brava gente. Invece, il Manzoni, accenna sí, come abbiamo già visto, alle buone qualità che avevan dovuto adornare quei nonni terrifici, ma non le mette in rilievo e non se ne cura; e cosí la rappresentazione riesce mirabilmente unita ed armonica.

Insomma, nel luogo che abbiamo esaminato, l'opera del Parini non rappresenta che un primo tentativo, un primo stadio dell'opera manzoniana: un primo stadio nel quale il pensiero non si è ancora del tutto purificato e equilibrato e non à rinvenuto la forma piú conveniente. Ma il frutto che non à raggiunto la maturità e l'ultima perfezione dell'essere suo nel terreno del Parini (che non è solo in questo passo il precursore del Manzoni) la trova poi in quello del suo successore. Cosí si accorda via via e unifica l'opera dei cervelli umani

in un solo, mirabile, immenso lavoro che ricerca avidamente l'ultima perfezione: e la materia prima, grossolanamente sbozzata dagli umili, passa poi nelle mani dei mediocri, dei grandi; ed è riservato finalmente ai sommi di trasfondere in essa la vita del genio.

***

Chiuderemo la serie di queste osservazioni sui movimenti e gli atteggiamenti umani nell'arte del Manzoni, col riportare la descrizione del pietoso gruppo della madre che à in collo la bambina morta. La rappresentazione della figura e quella del movimento e dell'atteggiamento sono qui fuse insieme in soave e mesta armonia: " Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunziava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo. La sua andatura era affaticata, ma non cascante; gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante; c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo. Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse cosí particolarmente alla pietà, e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo e data per premio. Né la teneva

a giacere, ma sorretta, a seder sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono piú forte del sonno: della madre, chè, se anche la somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'esprimeva ancora un sentimento (XXXIV) „.

Si noti il frequente ripetersi della correzione, o restrizione del pensiero per mezzo del *ma* o *ma non*: modo caro al Manzoni: *una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; una bellezza velata e offuscata, ma non guasta; gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante; la sua andatura era affaticata, ma non cascante; una bambina di forse nov'anni, morta, ma tutta accomodata; nè la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere....* L'espressione dell'ultimo pensiero (*chè, se anche la somiglianza dei volti,* ecc. ecc.) è un po' troppo studiata; eppoi non riesco a capire come si potesse notare, cosí a un tratto, la somiglianza di quei due vólti. Prima di tutto, il colore cereo della morte altera profondamente la fisonomia, che non risulta dalle sole fattezze, ma dalle fattezze e dal colore presi insieme, poiché questo modifica l'effetto prodotto dalle forme: e per questa sola ragione ci sarebbe stato bisogno di un piú lungo e comodo esame per notare che quei vólti si somigliavano. Ma c'è di piú: come si poteva vedere il vólto della bambina, se la madre la teneva col petto appoggiato al petto, e se il capo posava sull'omero? Certo, quel vólto, o rimaneva del tutto nascosto, o si mostrava solo in piccola parte e male.

E parrebbe che l'A. ammettesse che quella faccia

non si vedeva in nessun modo, una volta che, dopo d'aver detto: " Non la teneva a giacere, ma sorretta, e seduta sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva „; aggiunge: " se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono piú forte del sonno „. Se il viso si fosse potuto vedere, sarebbe bastato da solo a dar prova della morte: e non ci sarebbe stato bisogno di accertarsene mediante la considerazione dello spenzolare di quella bianca mano e dell'abbandono del capo.

Ma, nonostante questi difetti, la nobile figura di questa *mater dolorosa* vivrà immortale nella folta schiera delle pensose creature nate dall'affanno umano; e continuerà a illuminar le anime con la poesia che la ravvolge come una nuvola d'oro: la poesia lacrimosa di una madre che s'apparecchia, mestamente lieta, a scender nella tomba insieme alle sue due figliolette: miseranda fine degli affetti piú teneri e cari; sconsolato e improvviso dissolvimento della primavera d'una famiglia, il quale fa presentire la fugace vanità di tutto quest' immenso luminoso tripudio dell'universo.

V.

Dopo tutte le osservazioni che abbiamo fatte, possiamo forse giustamente concludere che le anime, le *ombre* di Dante sono, in generale, piú ricche di consistenza corporea e, diremo, piú *visibili* delle persone vive, dei veri *corpi* del Manzoni. Questo deriva soprattutto dal fatto che Dante possiede in sommo grado l'*occhio del pittore*; e do a questa espressione un significato piú preciso che non si soglia fare abitualmente.

Un amico mio che aveva una speciale attitudine a ricordare le fisonomie umane e a riprodurle con due tratti di matita, anche dopo anni e anni che non le aveva piú viste; quand'era per caso pregato di ritrarre qualche persona assente a lui nota, si scusava spesso col dire che non poteva perché non aveva mai considerato quel viso con l'intenzione di rifarlo, ossia, in altri termini, che non l'aveva mai guardato con l'*occhio del pittore*. L'immagine, dunque, ch'egli ne serbava nella mente, era forse viva quanto bastava per poterla rappresentare con la parola, ma non per poterla disegnare: in questo secondo caso ci sarebbe stato bisogno d'un'immagine cosí netta da poterla quasi scambiare con la realtà.

Non tutti i cervelli ànno la facoltà di accogliere e serbare immagini cosí vive e limpide, e perciò (ma non certo per questo soltanto) non siamo al mondo tutti pittori.

Senza dubbio, e nessuno piú di noi lo riconosce, le vie del pittore sono ben diverse da quelle dell'artista della parola. Ma, se quest'ultimo possiede anche lui la potenza di serbare e di rievocare nella sua memoria immagini piú che mai vive e colorite, se ne potrà molto avvantaggiare per l'arte sua senza dover per questo varcar i limiti ad essa imposti.

L'arte della parola arriva, ordinariamente, a rappresentar le cose materiali, col risvegliarne l'idea mediante pochi e rapidi accenni ai punti piú importanti. Ora chi accoglie e serba nella mente immagini piú vive e piú limpide, potrà anche meglio distinguere in loro le parti principali dalle secondarie, l'accidentale dal caratteristico, e riuscirà piú facilmente a risvegliarle o a suscitarle in noi con pochi tocchi sapienti.

Chi invece non è dotato della invidiabile facoltà di ricevere e ritenere immagini di tanta vivezza, riuscirà nel descriverle necessariamente generico e scolorito; e invano cercherà di ricorrere (come i piú fanno) alla facile abbondanza dei particolari, che vorrebbero parer la necessaria conseguenza d'una limpida visione e sono invece sicuro segno del contrario.

E non è soltanto nel rappresentare l'aspetto degli esseri viventi che Dante mostra di posseder l'*occhio del pittore*. Egli nel poema descrive luoghi creati dalla sua fantasia: e, ciò non ostante, chi mai, pur rappresentando luoghi veri, e piú vólti visti e rivisti, è riuscito a mostrarceli cosí nettamente scolpiti come quelle regioni fantastiche? Ricordatevi con che facilità egli fa sorgere, in un momento, davanti a noi la complicata costruzione di Malebolge.

Chi à fatto un sufficiente studio della *Commedia* finisce col potersi aggirare per quei regni delle anime, ma specialmente per i due primi, che sono i piú

plastici, con la padronanza di chi visita luoghi noti e familiari. Io sono ben lontano dall'intenzione di lodar coloro che ànno tentato di rappresentar materialmente, o in legno o in metallo o in carta pesta, il vasto mondo dantesco e ànno trasformato, per es., in una misera e rozza pentolaccia la *valle d'abisso dolorosa.* Ma è pur notevole che si sia potuto pensare a render con forme fisse e materialmente solide un mondo fantastico dimora di anime: l'idea, per quanto sventurata, non sarebbe certo potuta nascere in mente alcuna, senza la mirabile precisione, e, diremo, solidità, delle immagini di Dante; il quale sarà qualche volta rimasto ingannato egli stesso dalla potenza vitale delle sue proprie visioni e avrà forse creduto d'aver realmente inforcate le spallacce del mostruoso e obbediente Gerione e d'essere stato realmente presente al battibecco di mastro Adamo con Sinon greco da Troia.

Nella sua mente non possono aver vita concetti vaghi e indeterminati; tutto s'incarna e s'individua; l'idea astratta si fa concreta e si riveste d'ossa e di polpe; e le persone reali e le ideali ànno quasi sempre l'istessa luce negli occhi e sentono l'istesso gagliardo impulso di vita, come nelle festose composizioni del Rubens.

E, accanto alle forme della vita, nel suo pensiero rifioriscono con la stessa intensità i movimenti tutti, i quali sono della vita la piú efficace manifestazione; e per ritrarli si giova di tutti i ricordi, di tutte le immagini piú opportune che gli sono fornite dal maraviglioso universo della sua mente.

Il Manzoni non possiede, come abbiamo visto, la singolare arte di Dante nel rappresentare le forme umane e i loro infiniti movimenti e atteggiamenti, non ostante che si riveli cosí profondo scrutatore

di anime e cosí potente creatore di caratteri. Egli à l'occhio del poeta piú che quello del pittore; mentre in Dante le due facoltà si uniscono felicemente e concorrono a una grande e armonica opera comune. Dante mentre scrive, colora e scolpisce; e a volte ci par di vederlo modellare, con la mano divina, la materia duttile e obbediente; come quando, con un sublime inconscio presentimento della comune origine di tutte le varie forme della vita, ci riempie l'anima di stupore trasformando, con pochi movimenti delle agili dita, l'uomo in serpente e il serpente in uomo: o come quando fonde subitamente i due aspetti in un non piú visto mostro, maraviglia e terrore della stessa natura.

Vorremo noi far colpa al Manzoni se non à potuto con l'arte sua arrivare a tanta altezza? Sarebbe lo stesso che accusare il falco se la sua ala non può slanciarlo nelle sublimi regioni dell'aquila. E dirò che non avrei neppure pensato a stabilire un confronto, per la parte che abbiamo esaminata, tra i due scrittori, se non fosse che i nomi di Dante e di Manzoni sono spesso accoppiati insieme per piú ragioni, ma specialmente come quelli dei due piú grandi scultori di caratteri che possieda la nostra letteratura: ben inteso che, anche in questo, il posto d'onore è di Dante. Era naturale che dal pensiero della rappresentazione dei caratteri la mia mente, come quella d'ogni altro, potesse volgersi al pensiero della rappresentazione delle forme per mezzo delle quali i caratteri vivono e si manifestano: e cosí da un confronto abituale che torna a gloria del Manzoni, è nata in me l'idea del nuovo confronto; ma non mi sorge nell'animo, neppur lontanamente, il ridicolo sospetto o rimorso d'aver con le mie povere

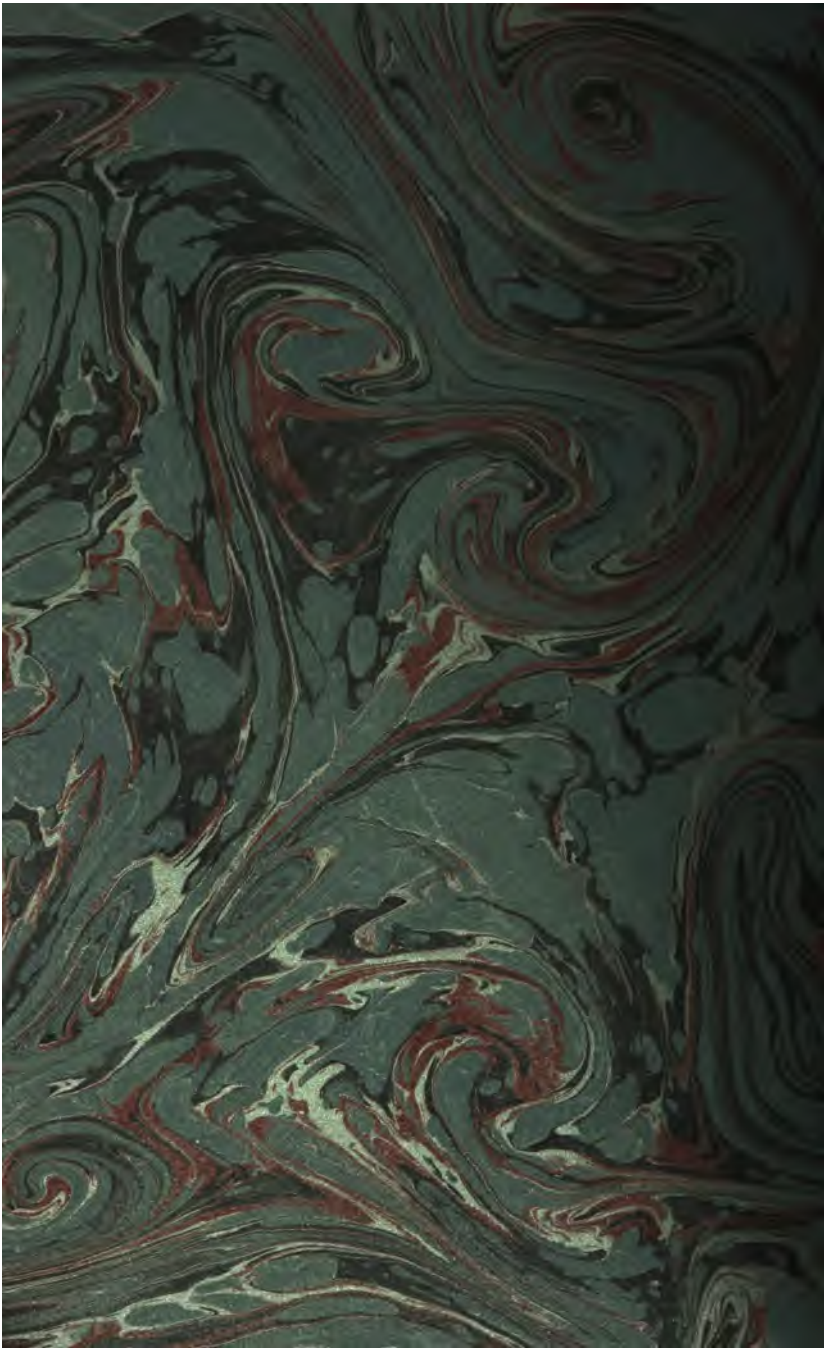
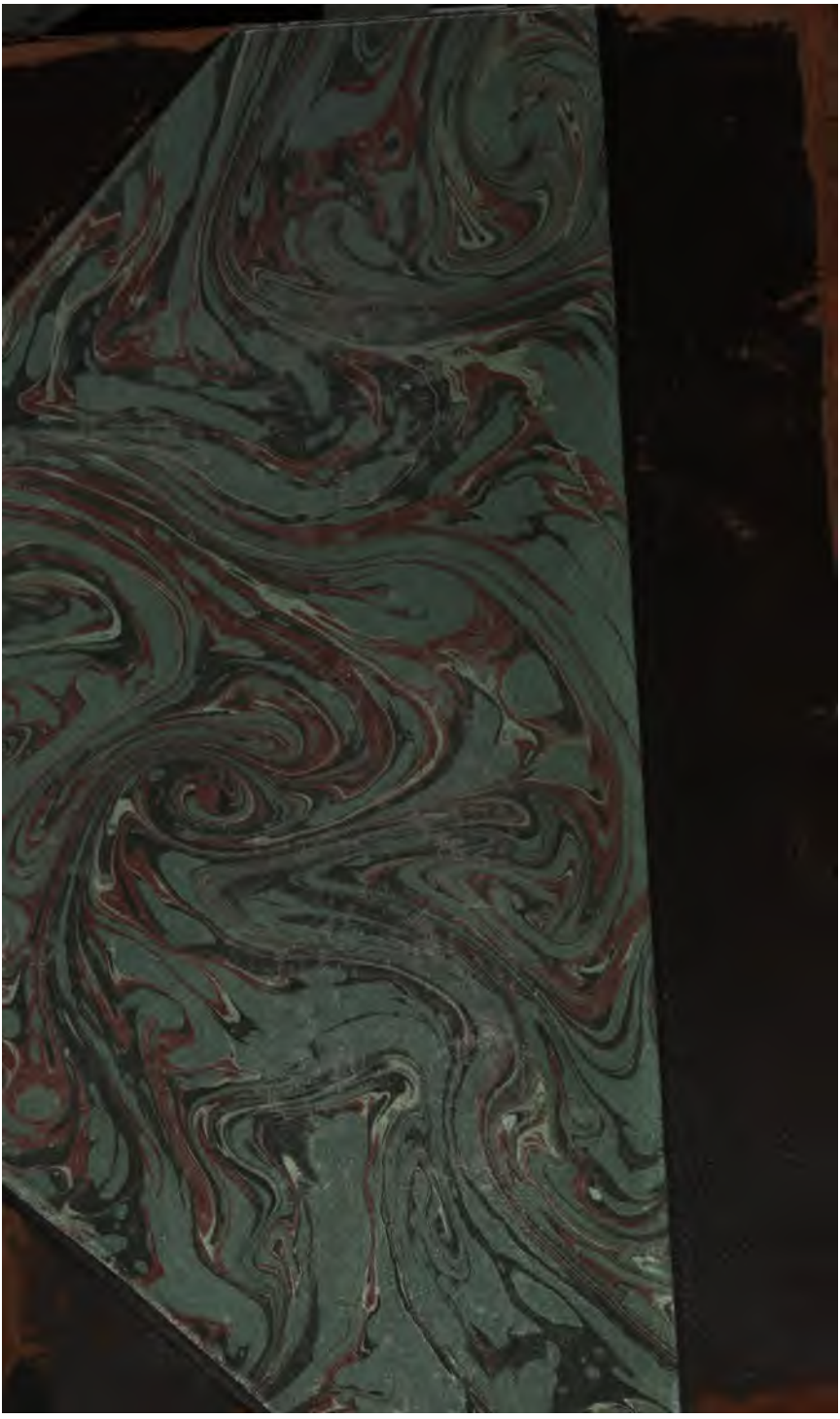
osservazioni offuscata in qualche modo l'alta e pura gloria del Manzoni.

Io ò voluto soltanto affermare che le sue creature, le quali son quasi tutte cosí ricche di vita, ci si mostrerebbero forse ancor piú vive s'egli avesse saputo aiutarci meglio a vederle nella figura: la quale riesce sempre di grandissimo interesse quando è l'obiettivazione d'un'anima grande, o semplicemente nuova e curiosa. Pensate all'avida curiosità con la quale noi guardiamo i personaggi famosi, o i loro ritratti, specialmente quando li vediamo per la prima volta.

Certo la fantasia del lettore può in molti casi fare da sé; ma, in generale, è bene che sia guidata e sostenuta dall'arte dello scrittore, tanto piú che le forme della persona e il carattere non ànno vita staccata e disgiunta: essi vivono insieme, come la lingua e il pensiero, e s'illuminano vicendevolmente, anche quando, anzi forse allora piú che mai, par che ci sia tra loro un vivissimo dissidio.

INDICE

Per la seconda edizione del *Secondo cerchio dell' Inferno di Dante* . . . . . pag. VI
Per la prima edizione del *Secondo cerchio dell' Inferno di Dante*. . . . . „ XI
Il secondo cerchio dell'Inferno di Dante . . . „ 1
La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella *Divina Commedia* e nei *Promessi Sposi* . . . . . „ 39



3 2044 020 5